

حَدِيثُ الشَّهِدِ

عرائس القاهرة ! :

ولنجاح مسرح العرائس ، الخالى والمتوقع ، أسباب كثيرة ... من منالهم يمسك أولاده بخناق ، الليلة بعد الليلة ، ولم يسأله أن يحكى لهم حكاية ؟ ومن منالهم يود أن يرضى الصغار « بحذوثة » ، تملأ عليهم حياتهم ، وتمكثهم من البيض في ذلك العالم السحري الأخاذ الذى يتخيل دائماً أمام أحبيهم - عالم الخيال ؟ ومن منالهم يعجز - المرة بعد المرة - عن أن يجد « الحذوثة » المناسبة ؟

فها هو ذا مسرح العرائس يتقدم ليعمل المشكلة . عرائس تتحرك وتتكلم ، وتثقل الحذوثة تمثيلاً ، أمام الصغار ، مستعينة ، لا بقوة الكلمة المسموعة وحسب ، بل بأثر الموسيقى والغناء والضوء ، واللون والملابس وكل ما يستطيع المثال والرسام والشاعر أن يبدعوا لخدمة مسرح الصغار .

إن مسرح العرائس لا يمكن إلا أن يروج . إن له في كل بلد عشرات الآلاف من الحلفاء ، حلفاء أقوياء ، شديدي المراس ، واسعي النفوذ والحيلة ، إذا طلبوا شيئاً لم يستعص على طلبهم - أولئك هم أطفالنا .

ولى جوار هؤلاء الحلفاء ، أعداد كبيرة من الحلفاء الاحتياطين ، هم الكبار ، الذين يخاطب مسرح العرائس الطفل في كل منهم . ويصب في مسمعيه المسجورين الموسيقى الساوية التى جذبت عشرات المثبات من الأطفال في قصة عازف الناي المشهورة - عازف هاملين !

الحدث الثماني الذى لفت أنظار الكثيرين في الشهر الماضي كان افتتاح مسرح عرائس القاهرة .

وفي مواد هذا العدد تحقيق أجريناه عن مسرح العرائس بصفة عامة ، وعن مسرح عرائس القاهرة خاصة . لقد استقبل جمهور النظارة هذا اللون المسرحي استقبالا حاسماً ، حتى لقد سمعت من بعض المثاق أن المتعهد الذى اشترى حفلاته من وزارة الثقافة ، وأخذ يبيعها للناس يكسب في الليلة الواحدة خمسة وعشرين جنياً ، أو سبعمائة وخمسين جنياً في الشهر ، أو تسعة آلاف جنية في السنة ... !

فمن كان يصدق أن « الأراجوز المتطور » يمكن أن يكسب كل هذه الآلاف ؟ يبدو أن المتعهد نفسه لم يكن يصدق أنه سينجو من الخسارة . لقد قابلته في حفلة الافتتاح ، فسألني ضربات قلبه تكاد تسمع : ترى هل أعتقد أن « شيئاً كهذا » يمكن أن يروج ؟ وكنت واثقاً تماماً أن « هذا الشيء » سروج ، وسيروج جداً . حتى أن وقتاً طويلاً لن يمر قبل أن ترى عشرات من مسارح العرائس في بلاد الجمهورية العربية المتحدة . لذلك طمأنيت المتعهد ، الذى استمع لى كلامى وهو يود أن يصدقه . وما أحسب الآن إلا أنه اطمأن والجنيات الخمسة والعشرون تدخل جيبه ربحاً حلالاً في كل ليلة .

شكسبير بالعربية :

قراءاً بشأن ما لفت إليه الأستاذ سامى داود النظر فى أحد أعداد صحيفة « الجمهورية » . فقد اشتكى الأستاذ سامى من ارتفاع أثمان المسرحيات ، وطالب بإصدار طبعة شعبية منها . تكون فى متناول غالبية جمهور القراء العرب .

والرأى عتدى أن إصدار طبعة شعبية قد يكون متعذراً الآن ، لاحتمال أن يكون المطبوع من الطبعة الغالية كبيراً . فإن كان هذا صحيحاً ، فلماذا لا تخفض اللجنة الثقافية أثمان بيع الطبعة الحالية ، وتتحمل هى الخسارة بحسابها أحد أبواب الصرف على المشروع كله ؟ إن هذا يعطى القارئ العربى شيئاً لا شيئاً واحداً : كتاباً نفيساً أثبت الطبع ، وكتاباً رخيصاً فى متناول قدرته الشرائية .

وأعلم أنى لست خالص النية تماماً فى هذا الاقتراح ! لأنى أقترح وأنا أعرف أنه يجمع بين متناقضين : الأناقة والرخيص . غير أنى طالما شققت وأنا أنظر إلى كتبنا العربية فأجد معظمها سوى الإخراج ، مهمل الأعطف ، تريد ملزماته أن تنقضى ، ولو لم يحسب أحد بسوء .

أحرام أن أطلب للقارئ العربى - ولو مرة - كتاباً أنيقاً ، زهيد التكاليف ، ما دامت نفقات إخراجة قد دفعت وانقضى الأمر ١٩٠٠

دون كيشوت فى السينما :

وشاهدت القاهرة قصة سيرفانتيس الخالدة : « دون كيشوت » فى إخراج سوفيتى .

والقيم نظيف ، وجاد ، ومُسَلِّ . بل هو ، أهم من هذا كله ، أمين لروح سيرفانتيس ، ملتزم لمعانيه . هو - مثل سيرفانتيس - يسخر فى جزئه الأول من دون كيشوت : الفارس الذى يرفض أن يعترف بسير الزمن ، ثم لا يلبث الفيلم أن يأخذ فى تبين حقيقة الفارس

وحدث ثقافى آخر ، وإن خرج للناس على استحياء ، هو الترجمة العربية لأعمال شكسبير كاملة .. التى بدأ ظهورها للناس فى الأسابيع الماضية .

وليلحظ القراء أنى أقول « فى الأسابيع الماضية » دون تحديد ، لأننى لا أعرف بالضبط متى بدأت المكتبة العربية تستقبل أولاد وبنات شكسبير ! إن أحداً لم يعلن عن مقدّم الضيوف الأعزاء ، والنتيجة أن أحداً لم يستقبلهم حتى الآن ، وما هكذا ينبغى أن يعامل الضيوف الممتازون !

غير أن المسألة هى أهم بكثير من مجرد مشروع كبير يخرج إلى النور فى صمت . إن هذه - فيما أعلم - هى أول مرة تشرف فيها جماعة معينة من العلماء والباحثين والحقائق ، على تنفيذ مشروع ثقافى ، ترصد له ميزانية كبيرة ، ويأخذ العمل فيه الشكل الجماعى المعروف باسم « عمل الفريق » . ولهذا فنحن نود أن نتاح لجمهور القراء وللنقاد فرصة لفحص نتائج هذا العمل ، ومناقشة هذه النتائج ، لتعلم جميعاً إلى أى مدى استطاع « الفريق » أن يودى دوره بنجاح ، وفى أى من النقاط لم يحالفه التوفيق . وقد كان ينبغى أن تكون أول خطوة فى سبيل عرض أعمال شكسبير على الناس ، أن يقال لهم إن هذه الأعمال قد اتخذت طريقها إلى السوق الأدبية ، ليعلم القراء والنقاد معاً أن دورهم الحيوى قد بدأ ، دور استقبال العمل الكبير الذى تم ، وهو دور لا تقوم للعمل نفسه قائمة بدونه .

مهما يكن من أمر ، فقد أخذت مسرحيات شكسبير ، بالعربية ، تظهر ، وهذا فى حد ذاته حدث هام فى حياتنا الثقافية .بقى أن تتخذ اللجنة الثقافية لجامعة الدول العربية ، وهى التى موّلت المشروع ونفذته ، تحت قيادة أستاذنا الجليل الدكتور طه حسين ،

وبالنسبة ، إذا كنتم مثل من عشاق دون كيشوت ،
وما يرمز إليه من معان في النفس البشرية ، فلا ريب
أنكم ستتمنون لو أن أحداً حاول أن يخرج للسيف أو
المسرح ، ذلك العمل الكيشوتي العظيم الذي قدمه لبسن
للناس ، والذي ما زال للأصف مجهولاً من كثيرين ،
ألا وهو مسرحية « بير جييت » .

إن بير جييت هو دون كيشوت العصر الحديث ،
أو بتعبير أدق ، هو دون كيشوت العصر الذي نعيش
فيه . وإذا كان فارس سيرفانتيس يسعى إلى إعادة عالم
جميل انقضى ، فإن بير جييت يسعى إلى الدفاع عن
حقيقة جميلة تسرع إلى فناء . هو يحاول أن يحتفظ
للفرد الممتاز بفرديته ، في عصر يتجه بسرعة متزايدة إلى
أن ينظم الأفراد داخل نظم منسقة لا تعتمد على امتياز
الأفراد قدر ما تنظر إلى تفوق المجموع .

سؤال الدور النشر في مصر :

في شهر واحد ، يأتينا من بيروت كتابان هامين
لأدبيين مصريين ، أحدهما قصاص مرموق هو يوسف
إدريس ، والثاني شاعر مرموق هو عبد المعطي حجازي .
لقد تبنت منشورات دار الآداب بيروت إنتاجهما ،
فطبعتهما طبعة أنيقة ودفعت بهما إلى الأسواق العربية
وسبها سوق القاهرة .

والأديبان — وحالتاهما ليستا الوحيدتين — يقولان
إنهما اضطررا إلى الهجرة بأعمالهما إلى بيروت ، نظراً
لإعراض دور النشر هنا عن هذه الأعمال . وأنا أعلم
مقدماً ما سيقول أصحاب دور النشر دفاعاً عن أنفسهم
لو سألتهم عن السر في هذا الإعراض . فالشعر والقصة
في تقديرهم لا يعودان بالكسب على الناشر .

ولكن السؤال الذي أود أن أوجهه للناشرين لا يبحث
عن سر الإعراض ، بل عن سر الإقبال ؛ إقبال دور

الاحتفافية وراء قناع العقل المبهض ، والتصرف الشاذ .
إنه إنسان كبير القلب ، يعشق المروءة ، ويهوى الإنسان ،
ويخدم الناس بالطريقة الوحيدة التي تركها له عالم غبي ،
حقود ، ضيق الأفق ، وأناس صغار القلوب ، مظلمو
العقول .

على أنني — بالرغم من إعجابي بالفيلم — كنت طوال
عرضه غير مستريح تماماً لما أرى . ولم يكن مصدر قلقى
شيئاً في الفيلم ذاته ، بل كان ذلك المصدر في نفسي .
كنت أسأل : ترى أنصالح قصة فارس الوهم الجميل
موضوعاً لفيلم ؟ إن رواية سيرفانتيس تتركز على مفارقة
مضحكة مبكية بين عقل دون كيشوت وما يدور فيه
من أحلام وأوهام ، وبين ذلك العالم البليد الذي يحوطه .
علما أن يتناطحان ، أحدهما في نفس دون كيشوت ،
لا تستطيع أن تراه إلا إذا غصنا في أعماق الفارس . ترى
أنصالح السيف أداة لسبر هذه الأعماق ؟ لقد سبق للسيف
أن حاولت مثل هذا العمل الصعب في فيلم هامليت .
وبالرغم من أن المحاولة لم تنجح تماماً ، فني رأيت أن أكرر
عالم هامليت الداخلى قد كان أنجح وأشد فعالية من المحاولة
السوفيتية مع دون كيشوت .

لقد لجأ الإنجليز إذ ذاك إلى عدة حيل فنية لإزاحة
الاستنار التي تحجب عالم النفس عن عالم الواقع . لجئوا
إلى المنولوج الداخلى ممثلاً ، الذي ساعد المتفرج على
تبين شيء مما يدور في ذلك المحيط العاصف الذي كان
يزجر في نفس هامليت .

وفي رأي أن المحاولة السوفيتية كانت ترتفع درجات
كثيرة عن مستواها الطيب الخالي ، لو تحررت أن
تدخل بنا إلى نفس دون كيشوت وروحه . إذ ذلك كان
الأسلوب الواقعي الذي التزمته بعمق ويزداد غنى بإضافة
شيء من الفانتازيا إليه ، وهي إضافة يملها روح عمل
سيرفانتيز ، بل يطالب بها .

فدائية ، فلا بد أن أفتها أوسع ، ووسائل توزيعها أحسن
من دور النشر عندنا . وإذن فالمسألة هي أن العيب
يكن في الناشرين هنا ، وليس في الكتاب .

أيها السادة الناثرون ، إذا كنت غططاً ، وكان
لديكم ما تقولونه كى تصححوا هذا الخطأ ، فأرجوكم
أن تقولوه !

على السراى

أخرى على نشر ما يعرض عنه ناشرنا هنا . إن منشورات
دار الآداب لانهى الحسارة بالطبع ، فلا بد أنها تعرف
مقدماً أن فى إمكانها توزيع القصص والشعر على قراء
هذين الفنين تعلم هى بوجودهم . والدليل على هذا ،
أنها تنشر فعلاً ، وتنتشر باستمرار ، كتباً فى هذين
اللوتين ، دون أن تصاب بضرر واضح .

فما السر إذن ؟ إذا لم تكن دار الآداب داراً



العلم ومستقبل الصحارى

بقلم الدكتور محمد عبد الفتاح القصاص

في هذا البحث يمرض الدكتور محمد عبد الفتاح القصاص الأستاذ المساعد بكلية العلوم بجامعة القاهرة مشكلات الصحارى للمعدة للتداخلة ، ويطلنا على الجوانب التي يستطيع العلم أن ينفذ منها في كفافها لتصيرها والتقاء على الياب الذي ينفذ أكثر من ٩٥٪ من مساحة الإقليم المصري .

١ - مقدمة

والباقي وهو الأرض المعمورة واحدة عظيمة تمتد على ضفاف وادي النيل ، عكف المصريون منذ القدم يفلحونها بهمة وكفافية حفظت عليهم حياتهم وحضارتهم . فالصحارى التي تحف بأراضيهم الطيبة تهدد بالجذب مزارعهم الخضراء ، وتقف على جنيت واديهم الخصيب في تحد صارخ لقدرة على قهر الجذب فيها . فكيف لم أن يلقوا هذا التحدي؟ هل في إمكانهم أن يقهروا الصحراء ويوسعوا مزارعهم عبر الرمال وأراضيها ، فإذا بالأرض الجرداء القاحلة مروج خضر من الزرع ، وقرى عامرة بالحياة ، فيها البساتين والمراعي والماشية ، والرجال والنساء والأطفال لا يهددهم الجوع .. ؟ إن الإيمان بالإنسان وقدرته ، والعلم وإمكاناته ليبدأ القلب بالأمل ، ويفتح عيوننا على آفاق يوم ليس ببعيد ، تتحول فيه الرمال الجافة إلى موارد للرزق والإنتاج .

وهذا الأمل يقتضينا أن نفهم الصحراء والعوامل التي تحدد مظاهرها ، وأن تجمع البيانات الأساسية عنها . وهذه هي الخبرة العلمية التي تعيننا على إدراك العوامل المتفاعلة في الصحارى ، والقادرة على تحليل الظواهر الطبيعية والبيولوجية فيها وفهمها . والخبرة العلمية هي ثمرة

يواجه العالم مشكلة من مشكلاته الكبرى ، وهي اطراد زيادة السكان ، مما يحتم الاهتمام بزيادة الإنتاج العام ، أي زيادة مساحة الأراضي الزراعية . ومن هنا بدأ اهتمام العالم بالمناطق الجرداء القليلة المطر أو التي لا تزرع زراعة منتظمة دائمة ، فهي مناطق تقدر مساحتها بثلاث سطح العالم كله ، وتغطي ما يربو على ٩٠٪ من مساحة العالم العربي الممتد عبر شمال إفريقيا ومنطقة الشرق الأدنى . فهذا النطاق من الأرض الذي يمتد من ساحل الخليج الفارسي ، ويشمل بلاد العراق والجزيرة العربية والشام ومصر وشمال السودان وليبيا وتونس ومراكش والجزائر حتى ساحل المحيط الأطلسي نطاق صحراوي قاحل ، فيما عدا أحواض الأنهار وبعض المناطق الساحلية والواحات . لذلك فإن المشكلات المرتبطة بالصحارى وفروقها بهم الشعوب العربية أعظم اهتمام ، ومستقبل الإنتاج الغذائي في هذه البلاد مرتبط بمستقبل الاستغلال الزراعي للأراضي الصحراوية . أما بالنسبة للإقليم المصري من الجمهورية العربية المتحدة ، فإن الصحراء تغطي أكثر من ٩٥٪ من مساحته ،



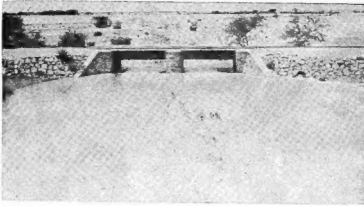
إحدى العين التي تنفجر منها المياه الجوفية في منطقة الأسيوط . وبثل هذه العين ستكون مورد المياه اللازمة لزراعة الوادي الجديد

البحث العلمي ، وهي الضوء الذي ينير الطريق عبر ظلمات الخراب والقفرة التي تتميز بها الصحارى الجرداء .
٢ - صفات الصحراء

المطر في القاهرة إلى ٨٠ ميليمترًا ، كما حدث في عام ١٩٤٥ ، وقد لا يجاوز ١٥ ميليمترًا ، كما حدث في أعوام ١٩٤٦ ، ١٩٤٧ ، ١٩٤٨ . وهذا التغير الشديد يجعل الاعتماد على المطر مخفوقًا بالمخاطر ، كما يحدث لزراعات الشعير في المنطقة الساحلية الممتدة غربًا الإسكندرية . ولنضرب لذلك مثلا المزرعة الحكومية التجريبية في برج العرب ، التي تقع على مسافة ٤٥ كيلو مترًا غربًا الإسكندرية . ففي عام ١٩٤٦ بلغ المطر فيها حوالي ٢٠٥ ميليمترات وأنتجت المزرعة ٥١٣ إردبًا من الشعير . وفي عام ١٩٤٩ بلغ المطر ٢٨٠ ميليمترًا ، وأنتجت المزرعة ٦٠٠ أردب من الشعير . أما في عام ١٩٤٧ فلم يجاوز المطر ٥٠ ميليمترًا ، وأنتجت المزرعة خمسة أرداب فقط من الشعير ، وفي عام ١٩٥١ و عام ١٩٥٣ كان المطر شحيحًا ، فلم تنتج المزرعة شيئًا يذكر . ومثل ذلك يحدث لزراعات الأهالي ، فيسبب لهم خسائر فادحة ، ويعرضهم للمجاعة لولا أن تتداركهم الحكومة بالمعونة . والصفة الثانية للمناخ الصحراوي هي الجفاف ، ومعناه ارتفاع درجات الحرارة وانخفاض المحتوى المائي

يمكن تعريف الصحراء بتحديد صفات المناخ فيها ، ويمكن تعريفها بتحديد صفات الكساء النباتي الذي يميزها ، ويمكن أيضًا تعريفها بتحديد صفات الحياة البشرية وطرق المعيشة الإنسانية بها .

أما المناخ فهو قليل المطر ، شديد الجفاف ، ففي صحارى الإقليم المصرى يراوح المطر السنوي بين ٢٠٠ ميليمتر على الساحل ، و ٢٥٠ ميليمترًا عند القاهرة ، ولا يكاد شيء من المطر يسقط في المناطق جنوب القاهرة . فقلة المطر هي الصفة الأولى له . وهو مطر يسقط في شهور الشتاء فيما بين نوفمبر ومارس ، أما باقي أشهر السنة فهي جافة عديمة المطر . ولذلك فالصفة الثانية للمطر هي موسميته ، واستطالة فترة الجفاف فيه ، حيث تصل إلى قرابة ثمانية أشهر من كل سنة . أما الصفة الثالثة للأمطار فهي تغير كميها من عام إلى آخر ، فقد يصل



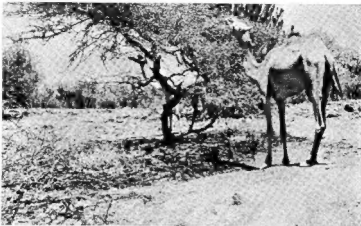
واحد من وديان الصحراء الشرقية بالإقليم المصري وهو مجرى نهر قديم

وتهرب منه . أما النباتات المعمرة التي تبقى سنين متوالية في الأرض ، فلها الجلد والقدرة الحقيقية على احتمال الجفاف ، ولها من الصفات ما يعينها على ذلك ، فجلودها عميقة تضرب في الأرض إلى أعماق فيها بعض الماء المخزون ، وصفات أوراقها تعينها على مقاومة النتع وقطبان الماء بالبحر ، وصفاتها الفسيولوجية تيسر لها الحياة على الكفاف من الماء ، على أن الكثير من هذه النباتات المعمرة يسقط أوراقه في الفصل الجاف ، وبعضها عصيري يخزن الماء في سوقه وأوراقه .
وللحياة البشرية في الصحارى وجهان رئيسيان :

حياة مستقرة في الواحات وحياة انتقال ورحيل دائم فيما عدا ذلك ، سعيًا وراء المرعى للإبل والأغنام . والواحة جزيرة خضراء وسط خضم الصحراء الواسع ، تعتمد على مياه الينابيع التي تنبثق من جوف الأرض فتروى زراعات محدودة المدى من التخليل وأشجار الزيتون والفاكهة ، والقليل من المساحات التي تنبت الحبوب . والواحات أيضاً محطات لراحة المسافرين عبر الصحارى على ظهور الإبل ، وقد كان لها في هذا الصدد أهمية عظيمة قبل اختراع الطائرات ووسائل السفر الحديثة .. وحياة البدو هي الرحلة الموصولة نحو المناطق التي يسقط فيها

للهواء ، أى انخفاض الرطوبة الجوية ، ويمكن التعبير عن ذلك بدرجة البحر . قصى الصحارى المتاخمة للقاهرة يبلغ متوسط البحر اليومي حوالى ١٠ مليمترات ، ويبلغ في منطقة الواحات أكثر من ١٥ مليمترًا في اليوم . ومعنى ذلك أنه لو ترك خزان ماء معرضاً للجو لفقد سنوياً كمية من الماء يبلغ عمقها أكثر من ثلاثة أمتار ونصف المتر في منطقة القاهرة ، وما يزيد على خمسة أمتار ونصف المتر في منطقة الواحات — وهى كميات عظيمة للغاية ، إذ تبلغ في القاهرة أكثر من مائة ضعف لكمية المطر السنوى .

أما تحديد صفات الكساء النباتى الطبيعي الذى يميز الصحراء فهى قلة هذا الكساء وحقارة شأنه ، إذ تتناثر النباتات تاركة أغلب سطح الأرض عارياً لا يكسوه نبت . وأغلب النباتات الصحراوية حول ينمو خلال فصل المطر ، فيكتفى للنبات أسابيع قليلة تنبت خلالها البذور ، وتنمو البادرات ، ويورق النبت ، ويظهر ويشمر ، ثم يصفر ويحفر ولا يبقى منه إلا البذور المطبورة تحت سطح التربة ، حتى إذا جاءها المطر فى السنة التالية نبتت وأعدت دورة حياتها القصيرة الزاخرة بالنشاط ، حتى يقال إنها نباتات تتفادى من فصل الجفاف



الجلد هو الرفيق المجلد للحياة البدوية الصحراوية . وهو يلهم ويميش على الكثاف من وريقات هذه الشجرة الكثيرة الأوراق

الطرق والسكك الحديدية وما يعترضها من مساكن وغيرها اقتسب خصائصها باهظة ، ذلك لأن سطح الصحراء صخري غالباً ، تكتنفه الوديان الجافة ، إلا إذا جاءها المطر كما نال فتتحول إلى أنهار تتجمع فيها المياه المتحدرة عن السفوح والأراضي المرتفعة . وهذه تحتاج إلى دراسة علمية للوصول إلى طرق عملية للمحافظة على المياه وتخزينها بالطرق المناسبة لظروف الصحراء . وقد أنشئت فعلاً سدود على بعض الوديان الصحراوية لتخزين مياه السيول مثل « سد الرافعة » جنوبي العريش الذي يخزن مياه وادي العريش .

ومن الطريف أن نذكر أن أقدم السدود جميعاً ، السد الذي أقامه قدماء المصريين منذ ٥٠٠٠ سنة على وادي جري جنوبي حلوان . وهو سد ترابي عظيم غطيت ناحيته المقابلة للخزان بالحجر الجيري . ويقول دارسوه من الخبراء إن المهندس الذي أقامه أغفل عمل مجرى للماء الزائد عن سعة الخزان ، ويبدو أن ذلك تسبب في سرعة تدهمه . والمؤسف حقاً في هذا الأمر أن التجربة الفاشلة قد قعدت بغيره من المهندسين القدامى

المطر فينبت الكلاً والمرعى ، والبدوى إنسان له القدرة على احتمال ظروف الصحراء وجوهاً الجفاف الحار ، ومائها القليل ، وطعامها الشحيح . وله صفات الكرم التي أساسها الاستعداد السخي للمشاركة في القليل الذي يملكه من الطعام أو الشراب . والجمال هو الرفيق الأول للإنسان في الحياة البدوية ، وهو حيوان له صفات خارقة على احتمال الجوع والعطش والسفر الطويل عبر الصحاري القاحلة . وكثيراً ما يسمى الجمال — عن جدارة — سفينة الصحراء ، كما أن الصحراء كثيراً ما تسمى « بحر الرمال » .

٣ — مورد المياه في الصحاري

والمطر هو أول ما يخطر على البال من موارد المياه ، وهو قليل كما ذكرنا ويسقط في فصل دون فصل من الفصول الأخرى ، فالطر شتوي في صحاري الإقليم المصري ، وصيفي في صحاري السودان ، وله صفة التغير الشديد من عام إلى آخر ، وله صفة أخرى هي أنه يسقط في رخاخ شديدة مما يسبب سيولا عارمة تكتسح في طريقها



وادي جروى ، يجتري حلوان ربه بقايا السد الذى أقامه قدماء المصريين لحزن مياه النيل

لأن أية زيادة طفيفة في عمق البئر قد تصل إلى طبقة الماء المالح ، فيخلط الماء العذب بالماء المخزون فيفسده ، كما أن الحرص واجب في استهلاك هذه المياه إذ أن الإسراف يسبب طغيان الماء المالح على البئر .

كما أن في المناطق الصحراوية الهادئة لوادى النيل كيات من الماء الأرضى المتسرب من نهر النيل يمكن استغلالها في رى الأراضي الصحراوية كما سنبين فيما بعد . والمورد الثالث من موارد المياه في الصحارى هو ماء الرطوبة الجوية التى تتكاثف طبيعياً على صورة الندى . والبحث العلمى سيظهر وسائل فعالة لإمكان استغلال الرطوبة الجوية ، وزيادة كيات الندى ، بل استمطار السحب التى لا تعطر بطبيعتها مما يسمى بالمطر الصناعى . أما المورد الرابع للمياه فإنه لا يزال قيد الدراسة والبحث ، وهو إمكان استغلال المياه المالحة من البحار في الرى بعد معاملات تقلل من ملوحتها . وهذا الموضوع في نظرنا هو موضوع المستقبل الذى يجب أن تنبج إليه الجهود العلمية للتوصل إلى طرق اقتصادية لتيسير مياه

عن إقامة غيره من الخزانات ، ولو أن هذه التجربة القدمة نجحت لواصل القراعة الأقدمون سعيهم نحو تعمير الصحارى ، ولكان لنا من ذلك تراث عظيم . والمياه الجوفية هى المصدر الأهم ، وعليها تعتمد الواحات المتناثرة في صحارى مصر الغربية . والمياه الجوفية تخزن في صخور مسامية من الحجر الرملى ، ويقال : إن الماء يتسرب خلالها من المناطق المطيرة في جنوبي السودان . واستغلال هذه المياه يقتضى دق آبار تصل إلى أعماق بعيدة قد تزيد على مائة متر ، حتى إذا اتصلت بالطبقة الحاملة للمياه تدفقت المياه صاعدة تحت ضغطها الطبيعى .

وفي بعض المناطق الساحلية كيات من المياه المخزونة في الكتبان الرملية والرواسب السطحية الأخرى ، وهى من مياه المطر ، وكمياتها قليلة إذ تطفو طبقة رقيقة من الماء العذب على سطح الماء المالح المتشرب من البحر . واستغلال هذه المياه يقتضى حفر آبار ضحلة تصل إلى طبقة الماء العذب ، ويتبخر الحرص في ذلك ،



واحد من الوديان الصحراوية وقد تحول إلى مجرى سيل عرم بعد المطر

البحر ، حتى يمكن رؤى مساحات لاتحد من الصحارى . وفى هذا الصدد نشير إلى الطاقة الشمسية وطاقة الرياح التى يمكن استغلالها فى هذا الأمر ، فاهيك بالطاقتين الذرية والنووية ، وفى ذلك مجالات خصبة لاستعمال هذه الطاقات فى أغراض الخبز وزيادة إنتاج الطعام .

٤ - إمكانيات التوسع الزراعى فى الصحارى المصرية

إن البحوث والدراسات العلمية هى الوسيلة الوحيدة لحصر هذه الإمكانيات وتقييمها على وجه الدقة . ولكن المعلومات التى تجمعت لدينا خلال البحوث والتجارب العلمية التى تمت ، وخلال الخبرة البشرية عبر القرون السالفة ، تنبئ بأن إمكانيات التوسع الزراعى فى الصحارى المصرية تشمل الشريط الساحلى الممتد بمحاذاة البحر المتوسط ، ويبلغ طوله قرابة ٩٠٠ كيلومتر ، والأراضى المتاخمة لحوض وادى النيل وأراضى الواحات والمنخفضات المنتشرة فى الصحراء الغربية .

أما الشريط الساحلى فهو أكثر مناطق الإقليم المصرى مطراً ، والقطاع الغربى منه أكثر مطراً من

القطاع الشرقى فى شبه جزيرة سيناء . ومن صفات هذا الشريط الساحلى وجود سلسلة ، تكاد تكون متصلة ، من كثبان الرمل الساحلية التى تحفظ مياه الأمطار المتساقطة عليها ، مما ييسر استغلالها فى بعض الزراعات الخاصة لزراعة النخيل والبطيخ والطماطم وغيرها . كما أن القطاع الغربى الممتد من الإسكندرية إلى الحدود تتخلله طولياً سلسلتان متوازيتان من التلال الحجرية المنخفضة التى ينحدر عن سفوحها ماء المطر فيتجمع فى الرواسب الناعمة التى تكسو قاعدة التلال ، وفى هذا تجميع وتركيز لمياه المطر ، وإثراء للأرض المنخفضة على حساب الأرض المرتفعة . وقد أجريت بعض التجارب الناجحة لزراعة الزيتون واللوز والقسق والتخيل والعنب والخروب وغيرها على هذه الأراضى المنخفضة ، كما نجحت زراعة التين على الكثبان الرملية ، وبخاصة فى المناطق القريبة من الإسكندرية . وتدل التجارب أيضاً على نجاح زراعة الخروع والقواكه مثل التفاح والكمثرى فى القطاع الشرقى فيما بين مدينتى العريش ورفح .

وقد أجريت فى السنوات الأخيرة تجارب مستفيضة لإدخال نباتات المراعى ، وتحسين المراعى الطبيعية فى

المنبسطة ، وفيها كميات عظيمة من الماء الأرضي تحمله طبقات الحجر الرملي النوبي . فإذا دقت أنابيب تصل إلى هذه الطبقات ارتفع فيها الماء الصالح للري ، ولقد أصبح دق هذه الأنابيب أسير ، بفضل تقدم طرق الحفر وآلاته . والتوسع في استنباط المياه الجوفية يستلزم المزيد من البحوث العلمية لتحديد كميات المياه المخزونة في باطن الأرض . والمياه الواردة بالتسرب خلال الحجر الرملي ، أو بمعنى آخر سرعة تعويض المياه التي تستخرج للاستغلال الزراعي . كما يلزم حصر الأراضي وتصنيفها والتعرف على صفاتها الطبيعية والكيمائية ، مما يمكن معه تحديد نوع المحصول المناسب ، وطرق الفلاحة والري والصرف وغير ذلك . والأراضي الصالحة في مناطق الواحات يتهددها خطر داهم هو زحف الرمل المتحرك . لذلك فإن البحوث العلمية الجادة ذات أهمية الوصول إلى وسائل فعالة ومناسبة لظروف الصحراء ، لتثبيت الكثبان الرملية وحماية الأراضي الزراعية ، وقد بدأت الحكومة مشروعاً ضخماً لتعمير الواحات ، هو مشروع الوادي الجديد .

هذه هي الصحراء ومشكلاتها المعقدة المتداخلة ، وعلى الإنسان أن يزحف إلى الصحراء ليظهر عوامل الجذب فيها . وليس كالعالم سلاح فعّال يتنوع به الإنسان في كفاحه للتعبير وزيادة الإنتاج الزراعي لرفع مستوى حياته . وحياة أجيال من الأبناء والأحفاد تأتي في المستقبل .

الجزء الغربي ، ولم تزال هذه التجارب في حاجة إلى تمحيص ، فראعي المناطق الجافة تحتاج إلى موازنات دقيقة بين الإنتاج النباتي وشدة الرعي ، مما يستلزم خبرات ودراسات عميقة ومضنية ، ونجاحها في نظرنا مشكوك فيه .

أما الأراضي المتاحة لموض وادي النيل فهي شريط ممتد على جانبي الأرض المزروعة ، وهو شريط يضيق في المناطق الجنوبية ويتسع في مناطق الدلتا ، على أن حصر حدوده يحتاج إلى مزيد من الدراسات العلمية . وفي هذه الأراضي كميات من المياه الأرضية التي تسرب جانبياً من مجرى النهر . ويمكن دق الآبار على مسافات من النهر ، ورفع المياه الأرضية صناعياً بالمضخات ، وفي ذلك توسيع لرقعة الأراضي المزروعة . وقد تمّ فعلاً زراعة مساحات تجريبية على طول طريق القاهرة - الإسكندرية الصحراوية تعتمد على المياه المتسربة من النيل . ومنها أيضاً مياه منخفض وادي النطرون . وبه تجربة موفقة لزراعة أراضي جديدة . على أن مشروعات ضبط النيل وتخزين مياه الفيضان وأمرها مشروع السد العالي الذي سيخزن مياه الفيضان التي تضيق الآن سد في البحر المتوسط ، هذه المشروعات ستتيح زراعة مساحات إضافية من الأراضي التي يغطيها في الوقت الحالي جيب الصحاري . أو المستنقعات المالحة في مناطق الدلتا الشمالية .

وفي مناطق الواحات مساحات عظيمة من الأرض



نخائل نعيمة والفريال

بقلم الدكتور محمد مندور

● مقدمة

لقد أخذنا ندوس أدينا العربي الحديث بجميع فنونه ، فكُتبت بعض الكتب ، ونُشرت بعض المقالات الجادة عن القصص والقصصين ، والمسرح وكتاب المسرحية ، والشعر والشعراء ، على حين ظل نصيب النقد والنقاد من هذه الدراسة بالغ الندرة حتى خيل إلى البعض أن النقد قد كان - ولا يزال - متخلفاً عن حركة الإنتاج الأدبي . وذلك مع أن النقد والنقاد قد ساهموا في نهضتنا الأدبية المعاصرة أكثر المساهمة فربسوا لها السبيل ، ولوّضحوا للعالم ، ولوّثروا الاتجاهات وفلسفوها . وكان بينهم عدد كبير من ذوي الثقافة الإنسانية واللغوية والجمالية الواسعة التي لم يتوافر مثاها لكثير من كتاب القصص والمسرحيات والقصائد حتى لنحسب أن النقد قد خلق في حياتنا الثقافية والفنية العامة من التيارات والقيم أكثر مما خلق الأدب الإنشائي بحيث يصح لنا أن نعتبر النقد في نهضتنا الحديثة فناً خلافاً يحتل مكان الصدارة بين فنون أدينا المعاصر .

ولسد الثغرة وإبراز هذه الحقيقة طلب إلى صديقي الدكتور على الراعي أن أمدّ « المجلة » بسلسلة دراسة مستقصاة عن النقد والنقاد في نهضتنا الأدبية المعاصرة . ولا كانت هذه النهضة قد قامت أول الأمر منذ أواخر القرن الماضي على أساس بحث التراث العربي القديم وبخاصة التراث الشعري كان من الطبيعي أن يصاحب هذه النهضة الجديدة بحث مماثل لقن النقد العربي

الكلاسيكي الذي ازدهر في القرن الرابع الهجري بنوع خاص بفضل عبد الله بن المعز وابن قتيبة والصولي والامدني وقدامة بن جعفر وعبد العزيز الجرجاني ثم أبي هلال العسكري وعبد القاهر الجرجاني ، وأتيح لنهضتنا الحديثة عالم أزهرى برز من بين الصفوف بلذوقه الفنى السليم وعلمه الواسع بالأدب العربي القديم وعلوم اللغة المختلفة . هو الشيخ حسين المرصفي الذي ألّف كتاب « الهيلة » الضخم ، وهو الكتاب الذي يعتبر شاعراً للنقد العربي الكلاسيكي حتى لتذكرنا موازنته بين البارودي وشعراء العرب القدماء وتحمسه لشاعرنا الحديث بموازنات الامدني والجرجاني بين البحري وأبي تمام أو بين المتنبي وخصومه على نحو ما أوضحت في كتابي عن « النقد المهجى عند العرب » .

واستمر النقد العربي الكلاسيكي الجديد موجوداً بعد المرصفي ووسيلته خالصاً عند ناقد مثل مصطفى صادق الرافعي أو مختلطاً بالنقد الجديد الذي أخذنا نتعلمه عن الغرب عند أستاذ ناقد مثل الدكتور طه حسين . على حين أخذت اتجاهات النقد الجديد الغربي المصدر تتنوع وتتطور وتشتق مذاهب فكرية وفنية متباينة عند نقاد من أمثال العقاد والمازني وشكري ومندور وأمين العالم وغيرهم ممن سنستعرضهم في هذه السلسلة التي نرجو أن تخرج منها بدراسة متكاملة للنقد والنقاد المعاصرين توازي أو تكمل دراسنا السابقة للنقد المهجى عند العرب القدماء .

الحديث «... الخ للدكتور محمد مندور . وكذلك الأمر في عدد من أهمات كتب النقد العالمية مثل «أحاديث الاثنين» بأجزائها الواحد والعشرين لناقد فرنسا الأكبر سانت ييف : «م» «أحاديث الاثنين الجديدة» له أيضاً و«انطباعات المسرح» للناقد المسرحي الفرنسي الكبير جيل ليمر و«أربعون عاماً في المسرح» للناقد الفرنسي الآخر فرانسيس سارسي و«فن المسرح في هامبورج» للناقد الألماني الكبير ليستج وغيرها من المؤلفات الضخمة في آداب الأمم المختلفة .

وإذا ذكرنا أن الأستاذ ميخائيل نعيمة قد ولد على الأرجح بمدينة بيسكتا بجبل لبنان في سنة ١٨٨٩ يكون معنى ذلك أنه قد كتب كل هذه المقالات التي جمعها كتاب «الغريال» ولما يكذب بتجاوز الثلاثين من عمره : ومع ذلك فباستطاعتنا أن نؤكد أن ميخائيل نعيمة كاتب قد توافرت لديه عندئذ من الثقافة والحرة بالحياة ما مكّنه من أن يستقر على فلسفة إنسانية في وظيفة الأدب التي منحت له مع قوة في الحق بل بقوة كان من الطبيعي أن تضعف بعد ذلك بتقديم المؤلف في السن وسيطرة روح المسألة بل روح التصوف على نفسه حتى انتهى إلى ما هو عليه اليوم في شيخوخته من تسامح ومحبة واستجماع بل عزلة تثير في نفوسنا اليوم أعين التأمل عندما نطالع في غرياله تلك الحملات القوية الضيقة على أنصار الأدب التقليدي ومن يسميهم ضفادع الأدب الذين كانوا ولا يزالون أحياناً يواصلون التقييد كما عثروا بتجديد في اللغة ووسائل تعبيرها بحيث نستطيع أن نؤكد أنه إذا كان ميخائيل نعيمة قد عاد بعد «الغريال» إلى النقد الأدبي فإننا لا ننظر أنه قد أتى بتجديد فضلاً عن تأكده من أن روح التسامح لا بد أن تكون قد أضعفت من عنف تمسكه بما يعتبره الحق والخير والجمال .

وأما أساس حكمنا على ميخائيل نعيمة بأنه كان

وقد كنا نودُّ أن نتبع التسلسل التاريخي في هذه الدراسة البكر فنبداً بالشيخ حسين المرصفي ولكن بعض الظروف تضطرتنا إلى العدول عن هذا المسار الذي نرجو أن نعود إليه فيما لو قد رُغمه السلسلة أن تظهر فيما بعد في كتاب قائم بذاته .

ونبدأ اليوم سلسلتنا بالحديث عن ميخائيل نعيمة وكتابه الهام «الغريال» الذي يعتبر من أهمات الكتب في تاريخ حركتنا النقدية الحديثة .

الغريال

أصدرت «المطبعة العصرية» أول طبعة من كتاب «الغريال» لميخائيل نعيمة في سنة ١٩٢٣ وقد صدرت منه أخيراً الطبعة السادسة مما يدل على صلاحية هذا الكتاب وقوة مقاومته لطوفان الزمن . فهو لا يزال يقرأ ولا يزال يؤثر في الأديباء والنقاد والمفكرين .

وكتاب «الغريال» لم يؤلفه الأستاذ ميخائيل نعيمة دفعة واحدة وفقاً لنهج مرسوم . وإنما هو مجموعة من المقالات النقدية التي نشرها المؤلف في الصحف أو كتبها كتقدمات لبعض مؤلفاته مثل مقالة عن «الرواية التمثيلية العربية» فهي مقدمة لمسرحيته المسماة «الإباء والبنون» وليس في هذا ما ينقص من قيمة الكتاب وأهميته في شيء . فإن عدداً كبيراً من روائع إنتاجنا الأدبي المعاصر ليس إلا مجموعات من المقالات التي نشرها رواد أدبنا وتقندنا المعاصر في الصحف والمجلات من أمثال «في أوقات الفراغ» للدكتور محمد حسين هيكل و«المصول» و«ساعات بين الكتب» و«مطالعات في الكتب والحياة»... الخ للأستاذ عباس محمود العقاد . و«حصاد المشيم» و«قبض الريح»... الخ للأستاذ إبراهيم عبد القادر المازني و«حديث الأربعاء» بأجزائه الثلاثة... الخ للدكتور طه حسين . و«في الميزان الجديد» و«نماذج بشرية» و«قضايا جديدة في أدبنا

مهب الريح » و « صوت العالم » و « النور والديجور »
و « مرداد » و « دروب » و « أكابر » و كتابه الأخير
« أبعد من موسكو ومن واشنطن » فقد كتبها بعد عودته
من المهجر .

وأما الكتب التي طبعت له وهو لا يزال في المهجر
فلا تكاد تملأ مسطرة « الآباء والبنون » سنة ١٩١٨
ثم كتاب « الغريال » الذي سنتناوله الآن بالحدث .

وكتاب « الغريال » يضم إحدى وعشرين مقالة
منها ما خصصه للهجوم العنيف على الأدب العربي
التقليدي المزمّت وعلى التنحرج اللغوي مثل مقال
« الحجاب » و « نقيق الضفادع » ثم على العروض
التقليدية في مقال « الزخافات والعلل » . ومنها ما تناول
فيه بالنقد التطبيقي بعض المؤلفات الأدبية التي كانت
قد ظهرت عنده مثل مقال عن « الفرويات » وهو
ديواناً لـ « لوتيا سليم » (خوري طبع بمطبعة مجلة الكرمة في
سان باونو دالبراديل في أمريكا الجنوبية سنة ١٩٢٢ .
وآخر عن « الرخا في عالم الشعر » . وثالث عن ديوان
« السابق » الذي نشره جبران خليل جبران بالإنجليزية في
سنة ١٩٢٠ . ورابع عن قصة « ابتسامات ودموع » التي
عرّتها الآتسة م عن كتاب « الحب الألماني » لماكس
مور وبمخالفة للآتسة م أيضاً في الجامعة المصرية
الأهلية بدعوة من جمعية مصر الفتاة عن « عاية
الحياة » . وخامس عن ديوان « أغاني الصبا » الذي نشره
محمد الشريفي سنة ١٩٢١ . وسادس عن كتاب « النبوغ »
الذي صدر لمؤلفه ليب الرياشي عام ١٩٢١ . وسابع
عن ترجمة الشاعر خليل مطران لمسرحية « تاجر البندقية »
لشكسبير وقد صدرت عن دار الهلال سنة ١٩٢٢ ،
وثامن عن الجزأين اللذين صدرا من كتاب « الديوان »
للأستاذين العقاد والملازني . وتاسع عن « العواصف »
لجبران خليل جبران ، وعاشر عن كتاب « القصص »
الذي صدر عن مطبعة السعادة سنة ١٩٢٢ للأستاذ

قد استكمل ثقافته وشعرته بالحياة عندما كتب مقالاته
التقليدية التي يضمها « الغريال » فتجده في تاريخ حياته
الحافل منذ خطواته الأولى بالتجارب الثقافية وتجرباته
الحياة ، ففي الثامنة عشرة من عمره ترك ميخائيل نعيمة
مسلط رأسه في بسكتنا إلى مدينة الناصرة بفلسطين حيث
التحق بمدرسة المعلمين الروسية . وبعد أربع سنوات
اختاره إدارة المدرسة لتحصيل العلم على نفقته في
روسيا ، فسافر إلى « بلوتفا » حيث درس في كليتها
خمس سنوات توجه بعدها إلى الولايات المتحدة الأمريكية
عام ١٩١١ ونزل بولاية واشنطن حيث يقيم أخواه
ودرس الحقوق والآداب في جامعتها إلى عام ١٩١٦ وجعل
ينشر في مجلة « الفنون » مقالات نقدية وقصصاً ثم راسله
صاحب المجلة نسيب عريضة ودعاه بإصرار للقدوم
إلى نيويورك ، وهناك تعرف إلى الأدباء الذين تكونت
منهم « الرابطة القلمية » . وفي عام ١٩١٨ احترق في
الجيش الأمريكي وذهب إلى ساحة الحرب في فرنسا
وانتظر فرصة وجوده في أوروبا ليستعمل في مساهمة من
المحاضرات في فرنسا وبلجيكا . وبعد انتهاء الحرب ترك
الجنسية عام ١٩١٩ وعاد إلى نيويورك وأقام فيها ثلاثة
عشر عاماً أسهم خلالها في نشاط الرابطة الأدبي على
حين كان يشتغل موظفاً في متجر براتب متواضع .
ومن طريق ما يذكر ما علمته منه شخصياً من أنه
قد كتب قصيدة « أنسى » الشهيرة وهو جالس في المسجر
يحصل الأثمان من المشترين . وبعد أن توفي جبران عادر
ميخائيل نعيمة المهجر حاملاً معه كتيبه المخطوطة ليعود
إلى لبنان عام ١٩٣٢ حيث لا يزال يقيم في قريته الحبيبة
بسكتنا . وكان من بين ما حمل من مخطوطات كتبها
وهو في المهجر ديوانه الشعري « خمس الجفون » ثم
قصصه وخواتمه التي تضمها كتيبه « كان ياما كان »
و « المراحل » و « مذكريات الأرقش » وأما كتيبه الأخرى
مثل « زاد المعاد » و « كرم على درب » و « اليبادر »
و « لقاء » و « الأوثان » و « جبران خليل جبران » و « في

الأديبان نعيمة والعقاد أنهما لم يسبق لهما اللقاء شخصي إلا في مؤتمر الأدباء العرب الذي انعقد في القاهرة في ديسمبر سنة ١٩٥٧ .

وأما التحية التي تبادلها الجانبان فوجودة في كتاب الغريال نفسه حيث كتب الأستاذ ميخائيل نعيمة عن « اللبسون » مقالا حماسياً حاراً استهله بقوله : « ألا يبارك الله في مصر ، قاتل ما تشتهر ثثرة ، ولا كل ما تنظم بهرجة . وقد كنت أسبها وثيقة تعبد زعزعت الكلام ، وتكلمه وصف القوافي . فكلم زمرته ليهلوان ، وتطلعت لمشعشع » وطبعت لسكران . غير أني عرفت اليوم بأحسن ما كنت أعرفه أمس بالرجاء . عرفت أن مصر « مصران لا واحدة : مصر ترى البؤسة جملاً والمادة جبلاً ، ومصر ترى البؤسة ببؤسة والمادة مدرة . ومصر لها ميزان بكفة واحدة ومقياس بطرف واحد . ومصر لها ميزان بكتبتين ومقياس بطرفين فهي نفس بين طرفين وتغير وتغير بين الأمر والعمرس . إن مصر هذه - مصر ثانية - قد قدمت اليوم - من الأول الحساب فالتصيت وإليها أمام عجلة الحياة وسلاحها الوجدان التي وعكها الحق . لأنها تقول لها « إن سبي لي حقلك يا عاتري فأسكت ، أو أريك كل ما فيك من زيف فسكرين » . يهزأ حينئذ إن مصر تصفي اليوم حسابها مع ماضيها » .

وقد رد الأستاذ العقاد هذه التحية بمثله في مقدمة كتبها للغريال وفيها يقول : « لو لم يكتب قلم النحس هذه الآراء التي تمتص للقارئ في هذه الصفحات لوجب أن أكتب أكتبها أنا فأما وقد كتبها وحمل منها فقد وجب علي الأقل أن أكتب مقدمتها » . ثم يقول عن مضمون الكتاب « والحق أنني قد وقعت من قراءة هذه الصفحات على قرابة صحيحة وجوار ملاصق في الحى الذى أسكنه في هذه الدنيا الأدبية الجديدة . رأيت قلداً جاعداً في طلب الشعر الصحيح شعر الحياة لا الشعر الزخرفات والتملل ورأيت يميني على الشعر الرث الذي ترك بلا شعر ولم يبق (في حياتنا ما ليس منظوماً سوى عواطفنا وأفكارنا) ورأيت يميني من الشاعر أن يكون نبياً وينكر أن يكون بهلواناً ويريد من الشعر أن يكون رصياً وإلهاماً وينكر أن يكون (غرباً من الحيل والجزع والمثل في الأسلاك والانتصاب على الرأس ويقع الأفتال بالأسنان وإلف الرسلين حول السق إلى ما هنالك من الحركات التي تجمدها القدرة أياً إجادة) » .

● المنهج النقدي

وأهم ما يجب أن تعرض له هو البحث عما إذا كان ميخائيل قد استقر على منهج نقدي معين .

عباس محمود العقاد ، وأخيراً مقال عن ديوان كان لا يزال مخطوطة للشاعر نسب عريضة وهو ديوان « الأرواح الخائرة » ثم مقال عنيف بعنوان « الدرّة الشقية » وفيه ينقد نقداً لاذعاً قصيدة طويلة كانت مجلة الهلال قد نشرت في عدد أبريل سنة ١٩٢٢ للشاعر أحمد شوقي بعد أن أنشدها في احتفال أقيم في دار الأوبرا السلطانية بمناسبة إنشاء جمعية تعاون لمساعدة الفقراء في القطر المصري .

وبعد كل ذلك نذكر مقالاته عن النقد البناء وهي المقالات التي يتحدث فيها عن « الغريلة » و « محور الأدب » و « الرواية التثيلية العربية » و « المقائيس الأدبية » و « الشعر والشاعر » ثم مقال قصير يدعو إلى ضرورة الترجمة عن الآداب الأجنبية بعنوان « فنترجم » .

● الغريال والديوان

وهناك مسألة تاريخية هامة يجب أن نعمل فيها أولاً : وهي ظهور كتابي : « الديوان » . والغريال في وقتين بالنفي القاري . إذ ظهر الديوان في سنة ١٩٢١ . وظهر الغريال في سنة ١٩٢٣ . والكتابان يرميان إلى هدف واحد هو الهجوم العنيف على مدرسة الأدب التقليدي أى مدرسة البعث . والدعوة إلى أدب جديد ، مما قد يوحى بتأثير أحدهما على الآخر ولكن الاستقراء التاريخي السليم يؤكد أن هذا التأثير المتبادل لم يحدث . وقد أكد الأستاذان نعيمة والعقاد لنا شخصياً عدم حدوث هذا التأثير . وقررا أن كلا من الاتجاهين قد تولد بطريقة تلقائية ونتيجة لظروف متشابهة هي اتصال الجانبين المهجري والشرق بالآداب والثقافات الأوروبية ثم إحساس كل من الجانبين بأن اتجاهات الأدب العربي التقليدي لم تعد تكفى حاجات العصر المتطورة .

وإذا بكل منهما يسير في خط مواز للآخر دون سبق اللقاء ، وقد اكتفى كل منهما بأن يخبر الآخر تحية حارة ويشد على يده على بعد المزار . إذ حدثني

ومن مقاله عن « الغربية » تبين أن منج نعيمة النقدى هو المنهج التائرى الذاتى فهو يقول :

« إن لكل ناقة غرياله ، لكل موازينه ومقاييسه ، وهذه الموازين والمقاييس ليست بسبيلة لا فى السماء ولا على الأرض ، ولا قوة تدعها وتظهرها قيمة صادقة سوى قوة التائفة نفسه ، وقوة التائفة هي ما يبطن به سطور من الإخلاص فى التية والحية لمهنته والغيرة على موضوعه ودقة الذوق ودقة الشعور وتيقظ الفكر ، وما أوتي به بعد ذلك من مقدرة البيان لإيصال ما يقوله إلى عقل القارئ وتقليه . فالتائفة التى تطورت له مثل هذه الصفات لا يعدم أناساً يفتشون تحت لوائه ويسلمون بحقيقته فيستحيون ما يجب ، ويستحيون ما يتحجب ، فيصبح وهو وراء مقفله سلطاناً تأمر سامره وتعلمه علمه ، وتعمل بجلاء وتلتوق بيقظه الأوفى من الناس . إذا طرق سبيلاً سلكوه وإذا صب نفسه على صنم سطوه ، وإذا أقام لم يلجأ إليه ، وبغروا له ، وصبحوه .

« غير أن التائفين طبقات كما أن الشعراء والكتاب طبقات في يصلح أن يقال فى الواحد منهم لا يصلح أن يقال فى كلهم . إلا أن هناك خلعة لا يكون الناقد ناقداً إذا تجرد منها ، وهي قوة التائيف المصرية تلك القوة التى توجد لنفسها قواعد ولا توجد لها القواعد ، وهى تبتدع لنفسها مقاييس وموازين ولا تبتدعها المقاييس والموازين . فالتائفة التى يتبع حسب القواعد التى وضعها سواء لا يتبع نفسه ولا يتبع غيره ولا الأدب بشئ ، إذ لو كانت لنا قواعد ثابتة لفرزنا الجيالك من اللقيح والاصحاح من القمامة لما كان من حاجة إلى النقد والتأنيدين ، بل كان من السهل على كل قارئ أن يأخذ تلك القواعد ويطبق عليها ما يقرأه لكننا فى حاجة إلى التائفين لأن أذواق الجواد الأعظم منا مشحونة بغرالات رخصتها من ثدى أسما وترعاتها من قفص يونا ، فالتائفة التى بقدر أن يتشككنا من غرالات أسمتها وترعات يونا ولقى يضح لنا اليوم محبة لتدركها فى الغد هو التائفة التى ستحمه والحادى الذى سنسير على حموه .

ومن الواضح أن مثل علما المنهج النقدى لا يكتفى بالتفسير والتقييم بل من الممكن أن ينهى إلى خلق أدبي مبتكر على نحو ما يؤكد نعيمة فى المقال نفسه بقوله :

« إن التائفة مبدع عند ريف القناب وأثر ينفذه فى جوهر لم يهتد إليه أحد سوى صاحب الأثر نفسه فكيف سألت نفسى من هذا القليل . ليت شعري هل درى شكبير يوم غط رواياته وأتانيه أنها ستكون عالة ؟ أم تراءى رسمها يقضى بها حاجة وقتية ظن أنها ماتت بموت ؟ إني من الذين يرجعون الرأى الثالث لذلك يحبون التائفين القين (اكتشفوا) شكبير بعد موته لإجلالهم للشاعر نفسه إذ لولاهم ما كان أن شكبير . وفى اعتقادى أن الروح التى تتكمن من الحقائق بروح كبيرة فى كل زعلماتها وتجرعها فتسلك مسالكها وتستخرج موسيقاها وتصد وتهب صوحها ويروبطها لروح كبيرة مثلها . ثم إن التائفة مولد لأنه غيا يتخذ ليرى

الواقع إلا كاشفاً نفسه فهو إذا استحسن أمراً لا يستحسنه لأنه حسن فى ذاته ، بل لأنه ينطبق على آرائه فى الحسن . وكذلك إذا استهجن أمراً فقدم انطباق ذلك الأمر على مقاييسه الفنية . فالتائفة أراؤه فى الجمال والخلق وهذه الآراء هي ثبات ساعات جهاده الروسى ورسيد حساباته الدامع مع نفسه تجاه الحياة ومسانيتها .

● المقاييس الأدبية

المنهج الذى يرضيه نعيمة إذن هو المنهج التائرى الذاتى فلكل ناقد غرباله الذى يتفاوت دقة واختلالاً . ومع ذلك فهناك مقاييس عامة يستطيع الناقد أن يعر عليها إذا ما تأمل وظيفة الأدب فى الحياة ، والحاجات الإنسانية التى يجب أن يشبعها . وهذه الحاجات هى ما أخذ ميخائيل نعيمة يبحث عنه فى مقاله عن « المقاييس الأدبية » .

ولو أننا عدنا إلى تلك الفترة التاريخية التى كتب فيها نعيمة كتابه « الغربال » لنحاول أن نتحسس الحاجات التى كان العرب يطلبون إلى الآداب والفنون عندئذ إشباعها لوجدنا أن تلك الحاجات إنما كانت تنبع عن الذات الفردية التى أخذت تمتنع وتسمى إلى تأكيد وجودها فى زمن أخذ الوعي القوى ينتشر فيه فيعكس على الأفراد إحساساً قوياً ببلواتهم ورضية عامة فى تأكيد تلك اللوات ، وبخاصة بعد أن اطلعوا على الآداب الغربية الشعر الغربى بالذات ، وأحسوا فيه بنقص قائله . حتى لرى الاتجاه الرومانسى عند الغرب يستهوى أقدسهم المتعطشة إلى الحرية وإلى التعبير عن الذات . مما جعل الدعوة إلى التجديد فى الشرق العربى وفى المهاجر تلقى تلقائياً عند دعوة واحدة هى الدعوة إلى شعر الوجدان الذاتى .

واستطاع الناقد الحساس ميخائيل نعيمة أن يتخذ من روحه بوثة تجمع فيها حاجات عصره الفنية الجديدة واتخذ من هذه الحاجات مقاييس عامة للأدب ولخص تلك الحاجات فى أربع :

« أولاً : حاجتنا إلى الإصاح عن كل ما يتناها من السوالم

النسبية ولكنها مع ذلك لا يمكن أن تنفصل عن الحياة التي لا نعرف لها في النهاية من يؤر عبر النوات الفردية التي أصبحت النوازع المنبثقة من طبيعتها تحتل وتنصهر مع التوازن التي تنعكس فيها من المجتمع .

ولا أدل على عمق ما في هذه المقاييس من نسبية من أن نلاحظ أن الداعي إليها من أنصار المذهب التأثري الذاتي في النقد لا المذهب الموضوعي شبه العلمي . وبالفعل نرى ميخائيل نعيمة يجاهم عروض التحليل بن أحمد في مقاله عن « الزخافات والعلل » هجومياً عنيفاً ويتهمة بأنه قد حوّل الشعر العرفي إلى نظم لا يفيض بفكر أو حياة مع أنه من المؤكد أن العروض ليس هو المستول عن ذلك . فالعروض ما هو إلا مجموعة من القواعد التي تحدد وتصحح القوالب الموسيقية للشعر ، ونحن في حاجة إلى الموسيقى كما يقبل ميخائيل نعيمة نفسه ، وقد لا نرضينا هذه القوالب أو تلك . ولكننا لانستطيع أن نغفل العنصر الموسيقي في الشعر لا لأنه يطربنا فحسب ، بل لأنه وسيلة من وسائل الأداء لا تقل أهمية عن الانقضاء والراكب . بل قد تفوقها . لأن النظم كما يقول ابن عبد ربّه « فضل في النطق لم يقدر اللسان على استغرابه فاستخرجت الطبيعة بالألحان على الترتيب لا على التقطيع » أي أن النظم وسيلة للتعبير عن ظلال المعاني وألوانها النفسية المتباينة من حزن إلى فرح ومن غبطة وتوثب إلى كآبة وانقياض . وإذا كان بعض أدباء المهجر قد ثاروا على عروض الشعر العربي ، ونادوا بالشعر المنثور . وجاراهم في ذلك عدد من أدباء المشرق من أمثال الآكسي وأستاذ حسين عفيف فإن هذه الدعوة لم يطل عمرها وذلك لأنها على الأقل لم تشجع حاجتنا إلى الموسيقى ، حتى رأينا شباب شعرائنا المعاصرين يعدلون عنها إلى محاولة جديدة لم يفصل فيها الزمن بعد وهي محاولة اتخاذ التفضيلة وحدة موسيقية بدلا من البيت ، وعلى العكس من ذلك نعتقد أن التحلل من القافية الموحدة أمر استطاع ذوقنا العربي أن يقبله بل

النسبية . من رجاء وبأس وفور وفقر . وإيمان وشك . وسحب وكره وهدء وألم وحزن وفرح . وحول وطمانينة . وكل ما يترشح بين أقصى هذه العوامل وأدناها من الانفعالات والتأثرات .

« ثانياً . حاجتنا إلى نور همدى به في الحياة وليس من نور همدى به غير نور الحقيقة حقيقة ما في بعض حقيقة ما في العالم من حولنا فمن وإن حجب همدى عن الحقيقة بسا فنكر أن في احدة ما كان حقيقة في عهد آدم ولا يزال حقيقة حتى اليوم وسيبقى حقيقة حتى آخر الدهر

« ثالثاً . حاجتنا إلى الحقيقة في كل شيء . فهي الروح عظمى لا يطمسها يد الخيال وكل ما فيه مظهر من مظاهر الجلال . فإنا وإن نصارت أدواتنا في ما حجب حجاباً وما تحجب تحجباً لا يمكننا التصور من أن في الحياة جمالا مطلقاً لا يخفى فيه فثبات

« رابعاً . حاجتنا إلى الموسيقى . فهي الروح على عجب إذ الأصوات والألحان لا لذلك كثرة . فهي تهر لقصب الرعد ولحرير الماء ولطيف الأوراق . لكنها تنكسر من الأصوات المتناغمة وتأنس بما تألف منها .

ثم يظهر ميخائيل نعيمة طبيعة هذه المقاييس وتساورها بتفاوت الأفراد في الدرجة لا في الجوهر فيقول :

« هذه بعض حاجتنا الروحية إن لم تكن كلها وهي جنة في كل حين فهي وإن تفرقت في الناس بفتوح الآراء والشعوب والآراء والأفكار لا تتنوع بجموعها بل بدرجات شتى وقوة شعورها بها وهي المقاييس الثابتة التي يجب أن نفقس بها الأدب فتكون قيمته بعدد ما يمدد من بعض هذه الحاجات أو كلها ويكون أتمته أحلامه بياناً وألحانه حقيقة وألحاده رونقاً وأشجاء رونقاً » .

ومن البين أن كل هذه المقاييس إنما تنبع من الذات الفردية وهي تستند إلى حاجات لا ترضى جميع المذاهب الأدبية التي تصطرع اليوم في العلم . فمن تلك المذاهب من يريد من الأدب أن يفصح عن روح الحياة ومطالبها ومشكلاتها لا عن اللوات الفردية . ومنها من لم يعد يفتن من الأدب بإشباع حاجات روحية بل يطالبه بأن يهدى الروح ذاتها عن طريق الإيحاء ويخرجها عن الذاتية إلى الغيرية ومن الأثرة إلى الإيثار ومن الشكوى والتشاؤم إلى الأمل والتفاؤل . ومن الخوف واليأس إلى الثقة والاستبشار ولكننا مع ذلك لا يمكن أن ننكر لحقيقة هذه الحاجات التي يدعونها صاحب الغريال بحث إلى أن نتخذ منها مقاييس للأدب : قد تدخلها

استطاع أيضاً أن يتحلل من وحدة الوزن في المطولات وبخاصة في المسرحيات الشعرية .

ومن البديهي أننا لا نعترض على مهاجمة الأستاذ ميخائيل نعيمة لعروض التحليل والتحكم به تعصباً لهذا العروض في ذاته بل تعصباً لموسيقى الشعر التي تعتبر من مقوماته الأساسية التي إذا فقدتها فقد خاصية من الخصائص الكبرى التي تميزه عن النثر الذي لا بد هو الآخر أن تكون له موسيقاه . وأن يكون له إيقاعه النثري ولكنها موسيقى وإيقاع يختلفان في نسقتها أكبر الاختلاف عن موسيقى الشعر الواضحة المعبرة وعن إيقاعه المنتظم المحدد على نحو ما أوضحنا في مقالنا المنشور بالعدد السابق من هذه المجلة عن « الشعر العربي - غناؤه وإنشاده ووزنه » .

وأعبراً وليس آخراً نود أن نسترجع النظر إلى أن هذه المقاييس الجديدة التي حوّل أبوكدها الأستاذ ميخائيل نعيمة ورجال جيله كلهم من نقاد النقاد والمأزني إنما تنصرف أولاً وقبل كل شيء إلى الشعر بل إلى فن « محدد » من فنون الشعر هو الشعر الغنائي الذي ورثناه عن أجدادنا العرب وأخذ نقادنا ومفكرنا يقتلون حوله خلال الربع الأول من هذا القرن بل إلى سنوات بعد ذلك مغفلين فنوناً أخرى أخذت تظهر في أدبنا المعاصر مثل من المسرحية الشعرية وعن القصة والأفصوصة وعن السيرة وعن المقالة فهذه كلها فنون لا تكاد نعر على أراء فيها وفي مناهج تقدها عند نقاد الجيل السابق .

● معركة اللغة

ومشكلة أخرى خطيرة عرض لها الناقد ميخائيل نعيمة في غرباله هي مشكلة اللغة حيث أخذ يهاجم في مقاله « نقيض الضفادع » الأدباء والنقاد المرتبطين في اللغة وقواعدها وعلومها . ويرى في تربيتهم هذا ما يشبه نقيض الضفادع . وعنده أن اللغة ما هي إلا مجرد رموز كغيرها من الرموز التي استخدمتها ولا تزال تستخدمها

الإنسانية كوسيلة للإفصاح عما يختلج في النفس من فكر أو إحساس . وحسبها أن تستطيع أداء هذه الوظيفة ، بل من الخير تبسيط تلك الرموز إلى أقصى حد مستطاع ، لأنها كلما ازدادت تبسيطاً ازدادت قدرة على تحقيق وظيفتها في نقل الفكر والإحساس من نفس إلى نفس .

هذه هي نظرة الأستاذ ميخائيل نعيمة إلى اللغة ومن حسن الحظ أنها ظلت نظرة نظرية فلم يخرج هو نفسه ولا خرج زملاؤه من أدباء المهجر عن لغتنا القصوى وقواعدها وإن كانوا قد جددوا أحياناً كثيرة كما جدد بعض إخوانهم في الشرق من وسائل أدواتها التعبيرية وتركيباتها اللغوية فضلاً عن مفرداتها .

وناقدا المتقن ميخائيل نعيمة وإخوانه من أدباء المهجر الأفاضل لا يمكن أن يغيب عنهم أن قواعد اللغة ليست قيماً مطلقة . بل أدوات تعبير بالغة الأهمية . وإذا كانت اللفظ اللغة هي رموز التعبير عن ذوات الأشياء ولبنانهم فإن أدوات الإعراب هي وسائل التعبير عن العلاقات التي تقوم بين دلالات اللفظ من فاعلية ومفعولية وإخبار وإنشاء وتحديد زمني وتنوع للأحداث . واللغة التي تتهاون في قواعددها إنما تتهاون في أهم جانب من جوانب وظيفتها وهو جانب التعبير عن الروابط والعلاقات .

وفضلاً عن كل ذلك فإن اللغة إذا كانت تنزل إلى مستوى الرموز في التعبير عن بعض الحقائق العلمية والرياضية فإنها كثيراً ما ترتفع إلى مستوى الغاية في الأدب ، وذلك لأن الأدب إنما يتميز عن غيره من الكتابات بأنه لا يهدف إلى مجرد نقل معنى أو إحساس من نفس إلى نفس بل يهدف أحياناً كثيرة إلى ما نسميه بالتصوير البياني . وقد تركز عملية الخلق الأدبي في هذا التصوير ذاته وبذلك لا تصبح اللغة مجرد أداة للتعبير أو التعبير بل تصبح كالرخام الذي ينحت منه الفنان تمثاله أو كالألوان التي يلون بها المصور رسومه .

في تأليف ما أغنوا به أدينا المعاصر من شعر جيد ، ولا نمرّدوا على قواعد تلك اللغة بحيث لم يتمخص هجوم الأستاذ ميخائيل نعيمة عن نتائج تطبيقية ، وذلك فيما عدا مسرحية « الآباء والبنون » التي فضل الأستاذ ميخائيل نعيمة أن ينطق شخصياتها باللغة الفصحى حيناً والعامية حيناً آخر وفقاً لمتقضى مستوياتهم الثقافية وقال في ذلك :

« إن أكبر حقبة صادقت في تأليف الآباء والبنون وسببها هذا كل من طرق هذا الباب مولى هي اللغة العامية والمقام الذي يجب أن نطاه في مثل هذه الروايات وفي عروى - وأعلن الكاتبين يوافقون على ذلك - أن أشخاص الرواية يجب أن يتكلموا باللغة التي يتحدثون بها ، ويمرو بها من عواطفهم وأفكارهم وأن الكاتب الذي يحاول أن يجعل للاحقاً أمياً يتكلم بلغة الدواوين الشعرية والمؤلفات الفغوية يعطي فلاحه وسفه وقارنه رسماً لا يظهر أشد منه في مظهر الحزل حيث لا يقصد الحزل، ويعتبر حراً من جهالة في تصوير الإنسان حسياً زاه في مشاهد الحداة الحبيقة . وهناك أمر آخر جدير بالاهتمام يتعلق باللغة العامية وهو أن هذه اللغة تستر تحت ثوبها الحسن كثيراً من فلسفة البشع واستبداده في الحياة وأمثاله واعتقاداته التي لو حاولت أن تؤديها بلغة فصيحة لكانت كمن يلوهم أشعاراً وأمثالاً من لغة أصحبه ، وربما خالفنا في ذلك بعض الذين يتأبطو القوميس ، ويتسلطون بكتيب السورف والتمسوا كلها تاتالين : إن كل الصبي في جوف القروى وأن لا يلاطفه أو فصاحة أو عذوبة في اللغة العامية لا يستطيع الكاتب أن يأتي بمثلها بلغة فصحى ، فلهؤلاء نصيح أن يدرسوا حياة الشعب ولذته بإيمان وتيقن . »

« الرواية التمثيلية من بين كل الأساليب الأدبية لا تستطيع أن تستغنى عن اللغة العامية . وإنما المقدمة هي أننا لو اتبنا هذه القاعدة لوجب أن نكتب كل رواياتنا باللغة العامية إذ ليس بيننا من يتكلم عربية الجاهلية أو العصور الإسلامية الأولى وذلك يعني انقراض لغتنا الفصحى وعن يمينه من أن تفتني هذه اللغة القوية . فإين الفرج ؟ »

« حيناً بحثت عن حل لهذا المشكل فهو أكبر من أن يحله عقل واحد وجعل ما توصلت إليه بعد التفكير هو أن أجعل المتكلمين من أشخاص روايتي يتكلمون لغة عربية والأشخاص اللغة العامية لكنني أهترت بإعلاص أن هذا الأسلوب لا يحل العقدة الأساسية للمسألة لا تزال بحاجة إلى اعتناء أكبر من رجال اللغة وكتابتها . »

وصدق ميخائيل نعيمة في تحفظه الأخير فالمشكلة أعقد وأخطر من الحل الذي ارتضاه وهو حل يطابق تماماً الحل الذي اهتدى إليه كاتبنا المسرحي الآخر فرح أنطون وأوضح بواقته في المقدمة التي كتبها لمسرحيته

وأما عن نوع اللغة التي يستخدمها الأديب فنحن مع الأستاذ ميخائيل نعيمة في تفضيله اللغة الحية السلسة على اللغة الحوشية الميتة كما أننا معه في الدعوة إلى التجديد في طرائق التعبير والتصوير وفي أنواع التضمين والتلحين اللغوي ما استطعنا إلى ذلك سبيلاً محتكين دائماً إلى إحساس المرهفين المتقني الأذواق من أديبائنا ونقادنا وفنانيها .

وعلى هذا الأساس وفي ضوء هذه الحقائق نرانا نتفق مع الأستاذ عباس محمود العقاد عندما حرص في المقدمة التي كتبها « للغربال » على أن يوضح مخالفته لرأى الأستاذ نعيمة في مشكلة اللغة فقال : « أما كلمتي أنا ففي خلاف صغير بيني وبين المؤلف لا أعرضه للنقاش إلا لأن الاتفاق بيننا في غير هذا الموضوع عظيم . وزيادة هذا الخلاف أن المؤلف يحسب النهاية بالمفرد فضلاً عن أن الكاتب أو الشاعر في حل من لفظاً ما دام الفرض الذي يرى إليه مفهوماً ، واللفظ الذي يؤدي به متهماً مفيداً . وبين له أن التطور يقضي بإطلاق التصرف بالأدباء في اشتقاق المفردات وإرضائها . وقد ذكرني هذه الآراء صريحة في نظر فريق من الزملاء التفتتوا ولكنها في نظري تحتاج إلى تنقيح وتعديل ، ويخضع فيها لمذهب وسط بين التعرجم والتسليم . »

« فرأي أن الكتابة الأدبية فن ولقن لا يكتفي فيه بالعادة ولا يفي فيه مجرد الإلهام . وهذا أن الأديب في حل من الخطأ في بعض الأحيان ولكن على شرط أن يكون الخطأ غيراً وأجمل وأرق من الصواب ، وأن مجازاة التطور فريضة وفصيحة ولكن يجب أن نذكر أن اللغة لم تخلق اليوم فنخلق قواعداً وأصولاً في طريقتنا وأن التطور إنما يكون من القدرات التي ليس لها ماضٍ وقواعد وأصول . ومن وجدت القواعد والأصول فلماذا نعلمها أو نخالفها إلا لفرضة قاسرة لا ماضي منها ؟؟ »

« ومع هذا يلوح لي أن الخلاف بيننا خلاف في التطبيق لا في الجوهر . لأن المؤلف الأسمى يعرف العلاقة بين اللفظ والمعنى أحسن تعريف ولا يجوز باللفظ ولا بالمعنى عن سببه في البليغة . وله في هذه الميوعة أقوال كثيرة في هذا المعنى حتى قوله في بلاغة شكسبير : « إن يوم أنكاره وأكسبها فتوية ترأساً هو غاية في اللغة والحق وهذا الترابط هو ما يكتسبها جلالات الملوك وسلطاتها المسرحية وذهابها الموسيقية ، ومن ترجمها دون جلالات وسلطاتها وذهابها يكون كمن أخذ من الشجرة ساقها بعد أن عراه من الفرع والنصنص والأوراق ، وليس يقول قائل من عشاق البلاغة القظية غير ذلك في هذا الصدد ولا أكثر من ذلك . »

● بين العامية والفصحى

لم نجد إذن أدباء المهجر وشعراؤه عن الفصحى

تكون خالصة دائماً من التحامل على نحو ما نحس في نقد نعيمة العنيف لقصيدة شوقي في مقاله المعنون بـ « البرة الشقية » بالرغم من أن هذه القصيدة بالذات قد تضمنت عدداً من النهايات الرائعة الصفاء النابضة بحرارة الحياة مثل فرحته بالعودة إلى وطنه في نهاية الحرب العالمية الأولى بعد نفيه خلالها إلى إسبانيا في قوله :

فيا وطني لقيتك بعد بأس
كأنى قد لقيت بك الشبابا

● مستقبل الأدب العربي

وأخيراً لا نحب أن نختم هذا المقال عن ميخائيل نعيمة الناقد الأدبي الممتاز الذي ساهم بغيره في توجيه أدبنا المعاصر ووجهته الحديثة مساهمة قوية لا تكاد نعلمها غير مساهمة « الديوان » دون أن نشر إلى مقال فلسفي قيم منشور في كتابه « دروب » تحت عنوان « ماهية الأدب وبهيمته » وفيه يقول بحق عن مستقبل الأدب العربي : « الأدب في ديب العرب ما بلغ بعد أمته وإن يبله حتى تكون لنا أمور ثلاثة - ١ - سنة سلة التباد ٢ - أمة لا تقاتل - في جملة ما تعاني - مركب النص ٣ - حرية الكلمة » .

● تكوين نعيمة

ولا يبقى لكى نلم بحقيقة نعيمة النقدية إلاماً كاملاً إلا أن نلقى بعض الضوء على تكوينه الثقافي والروحي وهو ذلك التكوين الذي لا يد أن ينضج في تقدمه ما دنا قد قرنا أنه يؤثر منهج التأثرية الذاتية ويؤمن بأن لكل ناقد غرباله الذي يستمد من ذات نفسه .

وتكوين ميخائيل نعيمة الروحي والثقافي تكوين غني معقد فهو يجمع في ثقافته بين تراث الشرق وتراث الغرب بل يجمع بين التراث الأوروبي والأمريكي والتراث الروسي بسحره الصقلي وروحانيته النافذة التي نحسها عند أعلامه وبخاصة عند تولستوي ودستوفسكي اللذين يلوح لنا أن ميخائيل نعيمة قد تمثل روحهما منذ شبابه الفاضل ،

« مصر الجديدة ومصر القديمة » وفي رأينا أن هذه المشكلة يمكن أن تزول وتصبح لا وجود لها إذا صححنا فهمنا لطبيعة الفن المسرحي الذي لا يهدف إلى استنطاق لسان مقال شخصياته الروائية بل لسان حالها . والواقعية أو الطبيعية التي نسي إلى إبرازها في الفن المسرحي ليست واقعية أو طبيعية اللغة بل واقعية أو طبيعية النفس البشرية يعدها السيكولوجي والاجتماعي فالهم هو أن نلتق الشخصيات بمكون روحها وسياق بعد ذلك أن يكون تعبيرنا عن هذا المكون بالعامية أو الفصحى . والذي يرحح لدينا الفصحى على العامية ليس داعي القومية العربية وحده بل إنه أيضاً داع في هو أن اللغة الفصحى أقدر على التعبير عن الكثير من الأفكار والأحاسيس العميقة التي قلما تستخدم لهجاتنا العامية في التعبير عنها وبخاصة إذا ذكرنا أن الكثير من لهجاتنا العامية قد ظل استخدامه مقصوراً على التعبير عن حاجات حياتية بدائية ظلت متخلفة عشرات بل مئات السنين نتيجة للعوامل التاريخية المعروفة ، وربما كان هذا هو السبب في ألا نرى اليوم أدباءنا يكتبون المسرحيات الجديدة باللهجة العامية التي يقصرون عادة استخدامها على مسرحيات الكوميديا المحلية الخفيفة .

● النقد التطبيقي

وفي ضوء هذا المنهج النقدي العام تناول الأستاذ ميخائيل نعيمة عدداً من المؤلفات الأدبية المعاصرة شعراً ونثراً بالنقد التطبيقي في عدد من المقالات التي نشر أهمها في « الغريال » . وفي رأينا أن مقالات النقد التطبيقي التي نشرت بالغرغال هي المقالات الأكثر لصوقاً بمنهج نعيمة العام وهو المنهج التأثري الذاتي الذي دعا إليه نعيمة وهو لا يزال في عطف الشباب فتجهم أئما نجهم كما سبق أن قلنا لأدب البعث التقليدي وأتبع أئما أبتهاج باتجاه التجديد الأدبي الذي ساهم مع أصحاب « الديوان » في الدعوة إليه دعوة حارة عنيفة تخشى ألا

ما وراء الحجاب - أما كل ما من شأنه أن يقتل أو يضر هذا الطموح فباطل الأباطيل وقبح الريح (باطلة هي المدينة وكل شيء فيها) « والآية الأخرى من قول المسيح وهي : « لا يفتنى مصباح تحت مكياج ولا مدينة على رأس جبل » . من قوله : « غير أن الأمم العربية بل الآداب العربية وإن أكثرت جبران هاماً ستفسد ذكره أجيالاً ، إذ لا يفتنى مصباح تحت مكياج ولا مدينة على رأس جبل » .

● همس نعيمة

وفوق كل ذلك فلنأني قد أخذت أحسن كلما توثقت
صلتي الروحية بمخائيل نعيمة وأدبه أن مصدر ما سمعته
في كتابي « في الميزان الجديد » بالهمس في شعره وفي
شعر عدد من إخواننا شعراء المهجر إنما هو روحانية
المسيحية وما في كتبها المقدسة من شعر مرهف هامس
حتى نراه هو نفسه يختار لذيوائه اسم « همس الجفون »
وذلك لأن شعره يقع في النفس موقع الأسرار التي يتهاشم
بها الناس . يوتس النفس ويشعرها بالواجب الوطني
هكذا دون خطابة ولا تشدق ، والهمس عندي إحساس
أكثر مما هو معنى . إحساس بالأدب المصوغ من
الحياة كقطعة منها ، وهذا هو المقياس الأكبر الذي
ارتضيته في كتابي المذكور وما أنا أحسن بعد أن فصلت
القول في منهج نعيمة النقدي بأنه يرتضيه معي ونعم
الصحة .

وأما عن تكوين ميخائيل نعيمة الروحي وهو
التكوين الأبعد غوراً في نفسه من التكوين الثقافي ،
بل هو التكوين الذي نفذ إلى أعماق روحه وأخذ ينمو
معه ويعمق على مر الأيام والتقدم في الحياة ، فهو بلا
ريب التكوين الذي تغذى بلباب المسيحية الرحيمة
وما في كتبها المقدسة ، وبخاصة العهد القديم ، من آيات
شعرية نافذة العبير السحرى في مثل « المزامير » و « سفر
الجامعة » و « سفر أيوب » و « نشيد الإنشاد » ولقد تأملنا
في كل مقال من مقالات نعيمة فلم نجد واحداً منها يخلو
من تعبير شعري ديني أو من آية أو بضع آيات برصتها ،
ولا أظنني شعرت بمثل هذا الإحساس الشعري الجميل
عند قراءتي لأحد من رجال أدبنا العربي المعاصر مثلاً
أحسست عندما قرأت أو أقرأ لميخائيل نعيمة أو للفرحوم
لإبراهيم عبد القادر المازني أو جبران خليل جبران .

وأكتفى هنا للتدليل على صدق إحساسي بأنخذ
مقال نعيمة عن « عواصف » جبران مثلاً حيث وقعت في
هذا المقال على آيتين من آيات الكتاب المقدس وردا
في سياق حديثه على نحو يكاد يكون تلقائياً والآية الأولى
من سفر الجامعة وهي عبارة باطل الأباطيل وقبح الريح
في قوله : « فهذه هي غاية الوجود في نظر جبران - الطموح إلى



بلاد النوبة

تاريخها وأثارها

بقلم الدكتور عبد النعمان إبراهيم

وردت فيها كلمة « النوبة » ، وتعني الناس الذين سكنوا المناطق التي تبدأ من مروي (عند الشلال الرابع) جنوباً وتصل شمالاً حتى المخاضات النيل ، أي إلى « أبي حمد » . وفي الواقع أن « النوبة » كاسم يطلق على المناطق التي تمتد إلى الجنوب من أسوان حتى الشلال الرابع ، لم يعرف إلا في العصور المتأخرة ، ولم تقف عليه مذكوراً في أية وثيقة من الوثائق الفرعونية بل لم يذكر في العصر البطلمي .

أما المصريون القدماء فقد أطلقوا أسماء كثيرة على بلاد النوبة ، ولعل أقدم هذه الأسماء هو « كينست » و« ناستي » وكان الاسم الأخير يطلق أيضاً على المنطقة المصرية التي تحيط بالشلال الأول . وفي البلاد التي بين الشلال الأول والثاني ، وهي منطقة النوبة السفلى ، عاشت عدة قبائل منها « الواوات » و« لارثت » و« إيام » وغيرها ، وظهرت منذ الدولة الوسطى (في القرن العشرين قبل الميلاد) قبيلة قوية عرفت باسم « الكوش » ، وهو الاسم الذي أطلق على كل المنطقة من الحدود المصرية إلى الشلال الرابع منذ عصر الدولة الحديثة (القرن الخامس عشر قبل الميلاد) وكان الحاكم العام الذي يعينه فرعون مصر على بلاد السودان يلقب : « ابن الملك المولى على كوش » .

وحجم الشمس وتقدر بقدر يداهما الأرض ، وكتابه « في الجغرافيا » يعتبر أول مؤلف علمي في الجغرافيا الطبيعية والرياضية والتاريخية .

ذكر « سترابون »^(١) في كتاب « الجغرافيا » الجزء السابع عشر الفقرة الثانية : « إن المناطق التي تقع على الجانب الغربي لنيل في ليبيا مأهولة بالنوبيين ، وهم قبيلة كبيرة تمتد من مروي وتصل شمالاً حتى انحناءات النهر ، وهم لا يتبعون إثيوبيا بل ينتمون إلى عائل عدة ، كل منها مستقلة عن الأخرى » . هذه الفقرة التي وردت في كتاب « سترابون » كانت ، كما يؤكد هو ، تقلاً عن كتاب آخر القسمة « إراتوستينس »^(٢) ، وكانت هذه هي المرة الأولى التي

(١) ولد « سترابون » في مدينة « أماسيا » في « بونتيوس » عام ٦٣ ق.م وأطبغ الظن أن أسرته ، وقد تقلبت في نعم الملوك ، جمعت ثروة طائلة ، أتاح له أن يفرغ للبحث والدراس والاستقصاء ، وأن يتجول في مناطق العالم المتحضر إذ ذلك وأن يبعد في رحلاته في عصر كانت الرحلة فيه بأهظة النفقات . وحضر إلى مصر حوالي عام ٢٥ ق.م وعاش في الإسكندرية فترة غير قصيرة . وكتب سترابون في آخر رحلاته كتاباً ضخماً سماه « الجغرافيا » في سبعة عشر جزءاً ، خصص منها الأحد عشر جزءاً الأول لبلدان أوروبا ، وبدأ في الجزء الثاني عشر بوصف آسيا الصغرى ، ثم وصف في الكتاب الخامس عشر الهند وفارس ، في حين دار كتابه السادس عشر حول وصف الجزء الجنوبي الغربي من آسيا فتناول بالحديث بلاد ما بين النهرين وسورية وبنيفيقية وفلسطين وبلاد العرب . أما مصر وبلاد الحبشة فقد خصص لها الجزء السابع عشر .

(٢) « إراتوستينس » (٢٧٥ - ١٩٤ ق.م) كان تلميذاً للشارح الإسكندري « كاليماخوس » ، ورحل إلى أثينا حيث درس على أريستارخوس وأريسطون ثم استجاب لدعوة بطليموس الثالث ليقيم إلى الإسكندرية ليعمل رئاسة مكتبها الكبيرة علماً لأبولونيوس . أخرج كتاباً في الجغرافيا سماه « أبعاد الأرض » حسب فيه محيط الأرض ،



بدأت بعض القرائن تظهر مدللة على وجود عناصر من هذا الجنس مختلطة مع المصريين ، ولم تلبث هذه العناصر أن أخذت في الانتشار رويداً رويداً حتى لتجد أن أحد أمراء جزيرة « اليغانتين » واسمه « ييبى نخت » وقد عاصر الأسرة السادسة من التاريخ المصري (حوالى القرن الخامس والعشرين) ، كان زنجياً قحاً ، مثل في رسمه التى سجلها على جدران مقبرته بأسوان أسود اللون بلامح زنجية . وأطلق المصريون القدماء على هذا الجنس اسم « النحميو » .

...

وإذا كان « سترابون » قد أطلق اسم « النوبة » على المنطقة التى « تحده » شمالاً بأبي حمد ، وتصل جنوباً إلى الشلال الرابع ، فإن الرحالة اليونانيين قد أطلقوا اسم « إثيوبيا » عليها ، وفى واقع الأمر أطلق « هيرودوت » اسم « لاثيوبيا » على جميع المناطق التى تقع إلى الجنوب المشرق من البحر المتوسط بل إلى الشرق منه أيضاً . أى مصر والسودان وبلاد العرب وفلسطين وغرب آسيا ، بل الهند كذلك . أما « بليني » فقد ردد هذا الاسم قاصداً به سكان وادى النيل فقط ، وكلمة « إثيوبس » تعنى « ذو الوجه المحترق » .

وكانت بلاد النوبة السفلى (أى المنطقة الممتدة فيما بين الشلال الثانى جنوباً والشلال الأول شمالاً) تعتبر بمثابة همزة الوصل بين أقطار إفريقيا الوسطى ومصر القديمة ، فيها تتجمع تجارة الجنوب ، ثم تصدر منها إلى الشمال . وكان الشلال الثانى (جنوبى وادى حلفا) يعتبر حاجزاً متيناً يفصل بين الجنوب والشمال ، فهو فى امتداده الطويل يعوق كل محاولة للملاحة البحرية ، ولذلك نجد السفن تفرغ شحناتها عند الطرف الجنوبى منه ثم تنقل السلع على ظهور الدواب إلى أسوان ، عبرة طرقاً وعرة إلى الغرب من النيل ، لا ماء فيها ولا زرع ، وكانت الرحلة تبدأ عند دافهور أو دنقلة إلى

وكانت بلاد النوبة مأهولة بقبائل من الجنس الحامى ، وهو الجنس الذى ينتمى إليه سكان شمال إفريقيا كافة فى العصور الأولى ، فإليه ينتمى سكان شمال غرب إفريقيا وهم الذين أطلق عليهم المصريون اسم « تمحو » و « الربو » و « المشاوش » ، وينتمى إلى هذا الجنس أيضاً سكان برقة الذين أطلق عليهم المصريون اسم « تحنو » ، كما ينتمى إليه المصريون أنفسهم ، وكذلك القبائل الرُّحَّل التى تجولت فى الصحراء الشرقية المتاخمة لبلاد النوبة ، وأطلق المصريون عليهم اسم « مازوى » واشتهروا بميلهم للحرب وبشجاعتهم ، ومنهم انحدرت القبائل المعروفة حالياً باسم « البشارين » ، وينتمى إلى الجنس الحامى أيضاً سكان « بونت » وهى البلاد التى اشتهرت عند المصريين ببخورها ، وتقع حالياً إلى الشمال من بلاد الصومال ، ومن العلماء من يقطع بأنها هى بلاد الصومال نفسها . ونعتقد أنه سكان « بونت » هم أجداد تلك القبائل المنتشرة الآن عند سفوح جبال الحبشة والمعروفة باسم قبائل « الجالا » و « الصومالى » ، و « الماساى » . وأخيراً ينتمى إلى الجنس الحامى تلك القبائل الرحل التى سكنت الصحراء فيما بين وادى النيل والبحر الأحمر ، والمعروفة باسم « التروجديت » وأطلق عليهم المصريون اسم قبائل « الأيونتيو » .

أما الجنس النجى فقد سكن بلاد السودان الجنوبي . ويبدو أن الموطن الأول للزنج كان فى بلاد العرب ، وكانت منعطفهم تطل على المحيط الهندى ، وحدث فى أزمان ضاربة فى القدم أن طفت مياه المحيط على أرضهم فاضطروا إلى الهجرة ، ووصلوا إلى إفريقيا عن طريق « باب المندب » ، إلا أن هضبة الحبشة اعترضتهم ، فتوغلوا فى قلب إفريقيا حتى بلغوا منابع النيل وأخذوا ينتشرون شمالاً مع مجرى النهر ، وتكاد نعتقد أن هذا الجنس لم يصل إلى الحدود الجنوبية من مصر إلا فى الأسرة الثالثة (حوالى عام ٢٩٠٠ ق.م) ومنذ ذلك الوقت



معبد كلاشه

ARCHIVE

المصري في عصور ما قبل التاريخ ، فالأواني الفخارية بأنواعها المعروفة ، وألواح الكحل بأشكالها المختلفة وأدوات الزينة ، والآلات القرطانية (المصنوعة من حجر « القلنت ») تطابقت في بلاد النوبة مع ما عثر عليه في العصر نفسه في مصر . وأطلق الأثريون على هذه الفترة « عهد حضارة المجموعة الأولى » ونوزحها من حوالي ٥٥٠٠ إلى ٣٠٠٠ ق.م.

ويبدو أن سكان بلاد النوبة لم يستطيعوا السير في مضمار الحضارة بالسرعة التي سارها مصر ، بعد أن نعمت بعصر ذهبي في ظل الوحدة الكاملة بين الدلتا ومصر العليا ، كما أن البيئة الشالية واتصال المصريين بغيرهم من الأمم المتحضرة جعل الحضارة المصرية تتفجر قديماً تلك القفزات الموقفة . ولعل من الأسباب التي دعت إلى تأخر أهل النوبة ظهور الجنس الرنجي بينهم فقصت غزواته واحتلاله بهم على طمأنينة

واحة سليمة ثم إلى دنقول وكركور ، ومنها إلى أسوان . وليس ثمة شك في أن هذا هو الطريق الصحراوي الذي اخترقته البعثات الاستكشافية التي قادها أمراء جزيرة « القنتين » في عصر الأسرة السادسة ، وتوغلوا بها في بلاد النوبة العليا . وكان هناك طريق آخر يمر شرقاً من النيل ، ويبدأ من باب كورسكو وينتهي عند « داراو » ، وهذا الطريق الشرقي لا يزال مطروقاً حتى الآن ، تسير فيه قبائل البشارين يقطعان ماشيتهم وخاصة الجمال ، ويصلون في نهاية الرحلة إلى « داراو » التي تعتبر السوق المهمة التي يعرضون فيها ماشيتهم .

• • •

اعتبر المصريون القدماء بلاد النوبة السفلى فيما بين الشلال الأول والثاني منطقة نفوذ لهم منذ أول العصور ، ولقد أثبتت الدراسات الأثرية أن أهل بلاد النوبة عاشوا في مستوى حضارى مماثل للمستوى الذي وصل إليه



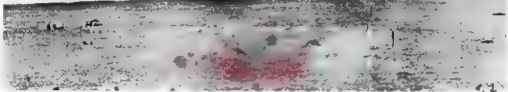
في حين أنها طابقت في كثير من المظاهر حضارة الليبيين . ولقد كان استقرار « الليبيين » مقصوراً على المناطق التي تمتدّ فيها بين الشلال الأول والثاني ، إذ لم يظهر لم أي أثر حضري إلى الجنوب من وادي حلفا . وتتماز حضارة المجموعة الثالثة بتقدم نسبي ، إذ استعمل الناس صنادل من الجلد ، وغطاء للرأس يشبه « الطاقة » يصنع أيضاً من الجلد ، واستعمل الناس أيضاً أنواعاً متعددة من أدوات الزينة منها « اساور » من الذهب والعاج والمرمر والخرز المنظوم ، هذا غير المرايات من البرونز ذات مقابض من العاج والخشب .

وفي هذه الفترة أيضاً تجمعت بعض القبائل النيجية ، وتمكنت من أن تكون حول الشلال الثالث وإلى الشمال منه نقط ارتكاز أخذت تهدد منها الحدود الجنوبية المصرية ، ولم يلبثوا أن استقروا في مدينة كبيرة « كريمة »

السكان وقرّبت شملهم ، ودخلت بلاد النوبة في عصر مظلم استمرّ حتى عام ٢٣٠٠ ق.م. وهو ما نسميه « عهد حضارة المجموعة الثانية » ولم تستطع أن تتعدى المستوى الحضري الذي وصلت إليه في عصر ما قبل التاريخ .

...

لقد كانت فترة الاضمحلال الأول في مصر فرصة هيأت لبعض العناصر الغريبة أن تستقرّ في النوبة . هذه العناصر لم تأت غازية في جموع كبيرة ، بل كانت تقرب على شكل هجرات سلمية . وثبت أن هذه العناصر كانت من سكان شمال إفريقيا « النحوي » (الليبيين) ، وهكذا دخلت بلاد النوبة في فترة جديدة نسميها « عهد حضارة المجموعة الثالثة » ، وهي حضارة اختلفت عن حضارتَي المجموعتين الأولى والثانية ،



معبد جرج حنين

ظهرت أسرة قوية من الأمراء النوبيين ، استطاعت أن تقيض بيد من حديد على جميع مناطق بلاد النوبة ، وانهزت فرصة القلاقل والنزاع الذى انتشر فى مصر منذ أكثر من قرن ، وكانت البلاد قد انقسمت إلى مملكتين إحداهما فى الدلتا ولأخرى فى مصر العليا ، واستطاعت أن تهاجم مصر وأن تتولى شئون الحكم فيها، وكونت الأسرة الخامسة والعشرين ، وأهم ملوكها : بعنخى وشباكا وفهارقا وثانوت أماني . واشتبكت مصر فى حرب عوان مع الآشوريين ، واستطاع « آشور أخى الدين » بعد محاولات كثيرة فاشلة أن يهزم طهارقا ويدخل مصر عام ٦٧٠ ق.م ، واستقر الآشوريون فى الدلتا ، وتركوا مصر العليا للفرعون النوبى ، الذى استطاع بعد فترة من الزمن أن يرجع إلى الدلتا ويقضى على الخامسة الآشورية التى تركها « آشور أخى الدين » فيها ، إلا أن آشور كانت واقفة بالرصد ، وما لبث الملك الجديد

إلى الجنوب من الشلال الثالث جعلها منها عاصمة لهم . هؤلاء هم الذين ذكرهم التاريخ تحت اسم « قبائل الكوش » وهم أيضاً الذين رأى فيهم ملوك الأسرة الثانية عشرة (٢٠٠٠ ق.م) عنواناً خطراً ، سارع الواحد منهم بعد الآخر إلى هذه المنطقة للقضاء عليهم . وحددتنا النقوش عن الكفاح المرير الذى قام بين الطرفين ، واضطر ملوك مصر أن يقيموا الحصون القوية على طول الطريق بين أسوان والشلال الثانى . وأهمها قلعتا سمنة وقمة .

ومنذ أول الأسرة الثامنة عشرة (القرن الخامس عشر قبل الميلاد) انضمت بلاد النوبة السفلى والعليا إلى مصر وأصبحت جزءاً لا يتجزأ منها ، وتأثرت بالثقافة المصرية وتعبّدت إلى الآلهة المصرية ، وانتشرت فيها المعبودات التى كانت بمثابة مراكر ثقافية يتعلم فيها الناس الدين والعلم ، واستمر الحال هكذا حتى القرن الثامن قبل الميلاد حين

اختار لأسرة الملك ، وفي نهاية الأمر نعرف أن هذه المدينة أصبحت العاصمة الرسمية للبلاد في عصر الملك « نستانس » (٢٩٨ - ٢٧٨ ق.م) ، ونقش هذا الملك على لوحة حجرية له النص الآتي :

« بعد الانتهاء من مراسم الاحتفال بالتتويج في معبد آمين بنهانا قال الناس : سيمالغ الأمور بمهارة فقد أساءه آمين نيهانا مقاليد الحكم على النوبة ، هو ابن الإله رع واسه « نستانس » الذي سيمد اليوم إلى العرش الذي في ظل الإله فهو الملك الذي سيبقى في مروي » .

إن هذا النص يدل بوضوح على أن نيهانا فقدت أهميتها كعاصمة للدولة النوبية حوالي أوائل القرن الثالث قبل الميلاد ، وكان انتقال الحكم إلى مروي يده فترة جديدة أخذت الحاضرة المصرية فيها تضمحل رويداً رويداً في مملكة السودان وتحل محلها حضارة إفريقية تحمل طابعاً جديداً يجدر بنا أن نقول عنه إنه طابع إفريقي زنجي . لقد ساعدت الظروف دولة مروي في أن تتطلب في طريقها أشخاص الذين رسمته لها تلك الحضارة الزنجية التي أخذت تحل محل الحضارة المصرية ، دون أن تعرضها لأحداث ذات بال .

واستمرت سياسة البطالة نحو بلاد النوبة على الاحتفاظ بالمناطق التي تمتد إلى الجنوب من أسوان على مسافة تبلغ مائة وعشرة من الكليومترات ، وهي المنطقة التي أطلقوا عليها اسم « الدوديكاشانيوس » .

وفي أواخر القرن الأول بعد الميلاد ظهرت قوة فنية لشعب جديد : شعب « البليمي » الذي أخذ يتأثر بقوة النفوذ الروماني في مصر . استقر هذا الشعب في منطقة النوبة السفلى وخاصة في الجزء الشمالي منها المعروف باسم « الدوديكاشانيوس » ، وأخذ يهاجم المدن الجنوبية في مصر العليا . ولا نعرف على وجه التحديد إلى أي جنس ينتمون ، فقريق يؤكد أنهم من الجنس الهلاني الذي انتمت إليه قبائل « البدجا » ، وفريق آخر يرى أنهم من الجنس الزنجي هاجروا من بلاد الحبشة حوالي القرن الأول بعد الميلاد فراراً من سيطرة دولة « أكسوم »

« آشور بني بعل » أن أرسل جيشاً قوياً ، وردةً الدلتا إلى الحكم الآشوري ، ثم سار إلى مصر العليا ودخل طيبة دخول الفاتح المنتصر ، واضطر طهارقا إلى الرجوع إلى عاصمته الجنوبية في نهاتا حيث بقي في مأمن من عدوه اللدود الآشوري .

مات طهارقا وخلفه ابنه « تانوت أماني » الذي حاول أن يستعيد سلطانه على مصر ، واشتبكت في معركة دامية مع الآشوريين عند منف ، كتب النصر له فيها ، إلا أن الجولة الثانية كانت مزعجة له واضطر إلى الحرب إلى طيبة فتعقبته جيوش الآشوريين ، فلم يجد بداً من الاحتماء في عاصمته الجنوبية نهاتا ، وبخروجه من مصر انتهى حكم النوبيين لها .

استقر النوبيون في نهاتا ولم يحاولوا الرجوع إلى مصر ، واكتفوا بيسط سلطانهم على مناطق النوبة السفلى ، وأخذ التاريخ يتحدث عن دولة نهاتا التي استمرت تحكم السودان القديم فترة تزيد على ثلاثين قرناً (٦٦٩ - ٢٩٨ ق.م) .

بدأت « مروي » كدنية تنافس العاصمة القديمة ونهاتا ، ولا غرابة في ذلك ، إذ أخذ ملوك النوبة ، منذ انفصالهم تماماً عن مصر ، يتجهون بمجهودهم نحو الجنوب وكانت « مروي » تعتبر بمثابة مفتاح الطرق التي توصل إلى أراضي الجزيرة الخصبة وأراضي كردفان ، ثم الطرق الموصلة إلى مناطق الذهب في الصحراء الشرقية ، وتلك الموصلة إلى بلاد الحبشة . ولا زال التاريخ يصمت حتى الآن عن الفترة التي نشأت فيها هذه المدينة ، وكيف تطورت ، وكل ما يمكن قوله أن إقليم « مروي » كان تابعاً للدولة النوبية منذ عصر الملك « كاشاتا » ، ثم نعرف أن معبد المدينة قد شيد في عصر الملك « أسبلتا » (٥٧٣ - ٥٥٣ ق.م) ، ونعرف كذلك أنه عندما اعتلى الملك « حورصا إنتف » العرش (٣٤٨ - ٣١٣) كانت مروي قد بلغت حداً من الأهمية بحيث أصبحت المكان



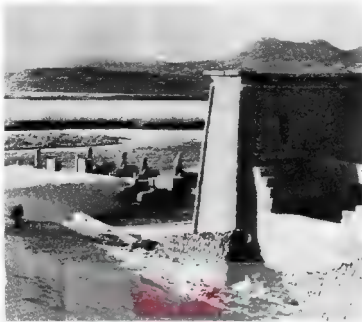
معد الذكة

للقوية . لقد تركوا وراءهم ذكريات بشعة في التاريخ لقسوتهم وبطشهم ، وقال آخرون عنهم إنهم من جنس خليط بين الزنوج والقردة ، أما « بليى » فقد قال عنهم « إنهم لم يكن ثم أفاء ، وأن عيضم كانت تستقر في صندوق » .

وكان « البليى » و « النوباديون » يعبدون ثالوثان ، وأشهر آلهتهم في ذلك الوقت « أزوريس » و « إزيس » و « مين » ، واستقرت عبادتهم لها في معبد « أنس الوجود » (فيلا) .

وفي عصر الإمبراطور « تيودوزيوس » الثانى (٤٠٨ - ٤٥٠ بعد الميلاد) تمرد « البليى » وهاجموا الأراضى المصرية واجتاحوا الواحة الخارجة ، واضطرت الإمبراطورية الرومانية أن تجرد حملة قوية تحت قيادة « ماكسمينوس » القائد العام للقوات الرومانية في مصر لمعاينة « البليى »

اعتبر « البليى » أنفسهم أسياداً لمعظم مناطق مصر العليا في عصر الإمبراطور « ثوريان » الرومانى (٢٧٠ - ٢٧٥ بعد الميلاد) ، بل اضطرت الإمبراطور « ديوقليديانوس » (٢٨٤ - ٣٠٥ بعد الميلاد) تحت ضغطهم الشديد أن يسحب الحاميات الرومانية من أسوان وبلاد النوبة السفلى ، إلا أنه لعب لعبته المشهورة بأن طلب من « النوبادين » ألد أعداء « البليى » ، المحافظة على سلامة هذه المنطقة وأمنها ، وأكرمهم الإمبراطور الرومانى بأن أقطعهم أراضى واسعة في أسوان



معبد إيزيس

السادس الميلادي ، أى بعد أن كانت قد استقرت في مصر فترة طويلة ، ولكن «البليبي» ظلوا على وثنيهم ، إذ لم تصل إليهم المسيحية وهم في تنقل مستمر ، وبعد انهزامهم للريرة وإغلاق معبد «إيزيس» في «أنس الوجود» . وحدث في عام ٥٧٧ ميلادية أن افتتح رئيس مطاردة أسوان معبد «إيزيس» بعد تحويله إلى كنيسة ، وذلك للقيام بطقوس الديانة المسيحية ، وسرعان ما انتشرت الديانة في بلاد السودان ، ذلك لأن دولة مروى كانت قد اضمحلت وانقسمت إلى ولايات صغيرة ، كما كانت مناطق كثيرة من السودان تابعة للدولة الأحباش المسيحية . وظهرت دولة مسيحية نوبية في مديرية دنقلة ، كان للموكها سلطان قوى ، وأنشأ أحد ماوكها واسمه «مركوريوس» كنيسة في مدينة «نافيس» على بعد ٤٢ كيلومتراً إلى الجنوب من الشلال الأول .

ونجحت الحملة الرومانية ، واضطر «البليبي» إلى توقيع معاهدة تحفظ السلم في هذه المنطقة لمدة مائة عام ، وكان شرطهم الوحيد أن يسمح لهم باستعادة تمثال معبودتهم «إيزيس» من معبد «أنس الوجود» ليطوفوا به في مناطقهم مذكرين عشيرتهم بالاتفاق المبرم بينهم وبين الرومان . وحفظ «البليبي» العهد ، واستمروا مسلمين حتى انقضت الأعوام المائة ، إلا أنهم هبوا مرة واحدة في ثورة جامحة في عصر الإمبراطور «يوستيان» الأول (٥٥٠ ميلادية) ، وشعر الإمبراطور أن الخطر كله يكمن في تجمع «البليبي» و«النوبيين» حول معبوداتهم في معبد «أنس الوجود» ، فأمر بإغلاقه ونقل تماثيل الآلهة إلى القسطنطينية وسجن الكهنة . ويبدو أن هذه السياسة نجحت وخيم السلام على المنطقة .

ودخلت المسيحية بلاد النوبة في منتصف القرن

بالإشراف على عملية الترميم التي استمرت من شتاء ١٩٠٧ إلى آخر شتاء ١٩١٠ ،^(١) وبعد ذلك قامت بعثة أخرى تابعة أيضاً لمصلحة الآثار بنقل النصوص والرسوم وتكونت من علماء ثلاثة أحدهما إنجليزي والآخر فرنسي والثالث ألماني ، على أن يتولى كل منهم العمل في معبد بعينه ، ولقد قام كل منهم بنشر نتيجة عمله في الكتب الآتية :

- 1) Henri Gauthier , « Le Temple de Kalabsheh » 1912.
- 2) Aylward Blackmann , « Dandur » 1912.
- 3) Günther Roeder , « Debed bis Bab Kalabshe » 1912.

أما البعثة الثانية فقد تولت شئونها والصرف عليها مصلحة المساحة ، وكانت مهمتها البحث عن الآثار المدفونة على شاطئ النيل على طول المسافة التي سترفعها المياه (أكثر من ٢٠٠ كيلومتر إلى الجنوب من السد) وتولى الإشراف على هذه البعثة الدكتور « جورج رايزنر » اندي أحد على عاتقه أن يبحث هذه المنطقة الواسعة متراً بعد متر ، ثم يترك جبانة دين الكشف عن مقابرها والقيام بتصوير محتوياتها ووصفها وصفاً علمياً دقيقاً ، كما أنه رأى أن الدراسات البشرية لا بد من استكمالها بالنسبة إلى الهياكل البشرية التي عثر عليها في المقابر فكانت بعثة أخرى تكميلية رأسها الدكتور « إليوت سميث » مهمتها أن تقتضي خطأ البعثة الأثرية ، وتتولى بحث الجناح لتوحيد الجنس البشري الذي تنتمي إليه هذه المجموعات البشرية ، كما تتولى دراسة طرق التحنيط وما بقي في الهياكل البشرية من آثار لأمراض مستوطنة وغير ذلك ، وقالت هاتان البعثتان بنشر نتائج أعمالهما في كتاب ضخم من جزئين :

The Archaeological Survey of Nubia :
Vol. I « Archaeological Report » by G. Reisner.
Vol. II « Report on the Human Remains » by
Elliot Smith and Wood Jones.

وفي القرن السابع كان على مملكة دنقلة المسيحية أن تواجه قوات العرب التي أخذت تتجه إلى بلاد النوبة بعد استقرارها في مصر ، وانتهى الأمر بأن عقدت مملكة دنقلة معاهدة مع العرب في مصر تعهدت فيها بدفع الجزية وحماية المسلمين المقيمين في بلادها .

ظلت بلاد النوبة — شأنها في ذلك شأن أمم الشرق القديم — غارقة في ظلام دامس قرونًا عدة ، لا يعرف الناس عنها إلا ما وصل إليهم من بعض الكتاب الإغريق والرومان الذين أخذوا منذ أواخر القرن السادس قبل الميلاد يتجولون في بلاد الشرق القديم ، حضر هؤلاء الكتاب أمثال هيرودوت (٤٣٠ ق.م) ، وديودور الصقلي (٥٩ ق.م) ، وسترابون (٢٥ ق.م) ، وبلوتارك (أوائل القرن الثاني الميلادي) ، وكتبوا مشاهداتهم ونقلوا إلينا ما سمعوه من أهل البلاد ، وظلت كتبهم هذه هي المصادر الوحيدة التي كان يتلفتها من أراد العلم والعرفه ، ونحن نعرف الآن ما حوته هذه الكتب من أخطاء جسام ومغالطات شتى تسببت تأوية عن صواب الفهم ، وتارة أخرى عن جهل المصادر التي استقى منها أصحابها معلوماتهم ، ويجب علينا ألا نعتمد على هذه الكتب إلا إذا قارناها بما تركه لنا أهل البلد من نصوص مؤتوق بها ، معاصرة لأحداثها .

ولعل بناء سد أسوان كان فائحة خير كبير للدراسات الأثرية بالنسبة إلى بلاد النوبة السفلى ، إذ تحرك العلماء وتسابقوا للكشف عن آثار هذه المنطقة منذ عام ١٩٠٢ ، أي منذ أن طفت مياه السد على معبد « أسن الوجود » واختفت أجزاءه فيها . ولما أعلنت الحكومة المصرية عن نيتها في تغطية السد أخذت الجهود تتضافر والهمم تتشدد وتكونت بعثتان :

البعثة الأولى قامت بترميم المعابد وتولت شئونها والصرف عليها مصلحة الآثار المصرية ، وعهد مديرتها « ماسيرو » إلى المهندس الإيطالي « اسكنلر برزانتى »

(1) G. Maspero et A. Barenti « Les Temples immergés de la Nubie » Vol I - III. Cairo 1906/10.

(٢) حصر الأماكن التي يجب أن تسجل آثارها تسجيلاً علمياً وتنسيقاً .

(٣) حصر الأماكن التي يجب أن تجرى فيها أعمال الحفر والتنقيب .

(٤) النظر في احتمال إنفاذ بعض الآثار القائمة سواء بنقلها كاملة أو أجزاء منها .

(٥) إعداد برنامج للعمل يتضمن مثله والاعتمادات اللازمة له .

وقد قامت البعثة بمهمتها وقدمت في ٢٦ من يناير سنة ١٩٥٥ تقريرها مقترحة فيه نظام العمل ومدته والاعتمادات اللازمة له ، على أن يتم كله في مدى ثلاث سنوات تنتهي بنهاية عام ١٩٥٨ .

ومن الطريف أن مصلحة الآثار لم تبدأ عملية الحفر إلا في شتاء عام ١٩٥٨ وقصرت أعمالها على منطقة بلانة ، ولم تنته من أعمالها في هذا الحقل الواحد إلا في مارس الحالي ، وتقوم بعثة أخرى في الأيام القليلة القادمة بإشراف الدكتور مصطفى الأمير ومعه الدكتور محمد أبو الهامس عصفور (وكلاهما من قسم الآثار بجامعة الإسكندرية) ببدء عملية جديدة يكشفون فيها عن جبانة عبية .

وقدمت للمشاركة في هذا العمل ثلاث بعثات أجنبية : بعثة ألمانية بإشراف الدكتور شتوك (مدير المعهد الألماني للدراسات الأثرية بالقاهرة) ، وبعثة إيطالية بإشراف الدكتور دونا دوفى ، وبعثة بولونية بإشراف الدكتور ميخائيلوفسكى وعلى قدر معلوماتي ستبدأ البعثة الألمانية بالحفر في الأيام القليلة المقبلة ، أما البعثتان الإيطالية والبولونية فقد اعتزلتا عن العمل .

ويجب أن ننوه هنا بالمجهود الضخم الذى يقوم به « مركز تسجيل الآثار » الذى انتهى من تسجيل نقوش ومتاخر معبدى أبى سمبل ومعبد دابود ، ومعبد أبى عودة ، وكادت أعمال التسجيل تنتهى في معبد كلابشة .

• • •

إن آثار بلاد النوبة كثيرة ومعابدها مهمة

وفضلاً عن هذه البعثات فقد قامت بعثة ألمانية أوفدت الأكاديمية العلمية إلى مناطق بلاد النوبة السلى وتولى الإشراف عليها الأستاذان « شيفر » و « يونكر » وبدأت نشاطها بنقل نصوص معبد « أنس الوجود » كما قامت بتصوير كل أجزاء المعبد وعمل قوالب من الورق السميك لتنصوحيه^(١) .

وتابعت بعد ذلك المؤلفات التى نشرت عن أعمال الحفر والتنقيب العلمى ، وبلغت الكتب التى نشرتها مصلحة الآثار المصرية بمفردها اثنين وعشرين مؤلفاً .

وقبل البدء بالتعليق الثانية أوفدت مصلحة الآثار بعثة برئاسة الأستاذ « إمرى » وعضوية : كبروان ، عبد الباقى يوسف ، زكى يوسف سعد ، أحمد عبد المنعم ، وانضم إليهم الدكتور أحمد البطاوى ليتولى دراسة الهياكل العظمية من الناحية البشرية والطبية . وبقيت هذه البعثة تتجول في المناطق فيما بين منطقة ودى السبع ومنطقة بلانة واستغرقت أعمالها من الحام ١٩٢٤ إلى ١٩٣٤ .

وما كادت حكومة الثورة تبدأ في التفكير في دراسة المشروع الضخم الذى سيزيد من رخاء البلاد زراعياً وصناعياً أى مشروع السد العالى حتى أخذ السيد مصطفى عامر المدير العام السابق لمصلحة الآثار ينبه المسئولين إلى ضرورة التفكير في مصر آثار بلاد النوبة التى ستفرقها مياه السد التى سوف ترتفع إلى منسوب ١٨٠ متراً ، وتقدم سيادته بمذكرة في هذا الشأن إلى المجلس الأعلى للآثار الذى وافق على إيفاد بعثة حدد مهمتها على الوجه الآتى :

(١) حصر جميع الأماكن الأثرية في بلاد النوبة التى ستفترها المياه .

(1) Schifer und Junker in Staber. Berl. Akad. Wiss. phil. hist. 1930.

Junker « Ermenne » (Wien Ak. Dks 67, 1 (1935)

Junker « Josephke » (Wien Ak. Dks. 68, 1 (1936).



معبد عمنا

الجنبيات تصرف في شئون أخرى بالمصلحة كان في الاستطاعة أن تنظف قليلا ، ولأضرب لذلك مثلا : عملية تجميل الهرم ويصرف عليها ألفا جنيه ، ثم إتمام الكشف على طريق اواناس بسقارة ونصرف عليه آلاف أخرى ، وبما يدهش حقاً أن المصلحة كانت قد اتخذت قراراً حاسماً ألا وهو الكف عن كل أعمال الحفر في مصر وتحويل البنود المخصصة لذلك إلى بلاد النوبة ، ولو أن المصلحة تفقدت هذا القرار لكان في الاستطاعة تمويل بعثتين أخريين ، ولكان العمل قد أخذ شكلاً جدياً في بلاد النوبة .

وإذا كانت جبانات بلاد النوبة السفلى تحتاج إلى الكثير من العناية والكشف عنها ، فإن معابدها تستحق ولا شك المزيد من الجهد والعمل الطويل . إن

زال الكثير من جباناتها ينتظر الكشف عنه ، ولست أشك أن مياه السد العالي عندما ترتفع إلى ١٨٠ متراً فوق سطح البحر ستفهم كل آثار النوبة ، وسيكون عمرها لها إلى الأبد ، فنحن الآن أمام واجب قويم وعلمي وتاريخي يجب ألا نقف أمامه مكتوفي الأيدي ، بل يجب أن نقابله بكل حزم وإصرار . وبما يؤسف له أن مصلحة الآثار لا تحاول من جانبها أن تعالج هذه المعضلة معالجة حاسمة . والحق يدعونا إلى أن نقول إن الميزانية التي اعتمدت لحفائر النوبة وهي لم تزد على عشرة الآلاف من الجنيئات ، وهو مبلغ لا يكفي إلا لبعثتين ، إحداها أشرف عليها الأستاذ شفيق فريد من علماء المصلحة ، والأخرى يشرف عليها الدكتور مصطفى الأمير الأستاذ المساعد بجامعة الإسكندرية ، ولكن هناك آلافاً من

(٢) معبد دابود - وهو على مسافة ٢٠ كيلو متراً إلى الجنوب من سد أسوان . بناه الملك النوبي «ازنخامون» أحد ملوك دولة مروى حولى عام ٣٠٠ ق.م ، ولقد شيده على النمط المصرى ، وأضاف إليه فيما بعد بعض ملوك البطالة أجزاء أخرى .

(٣) معبد كلاشة - وهو على بعد ٥٧ كيلو متراً إلى الجنوب من سد أسوان - بنى في عصر الأسرة الثامنة عشرة وكان ملحقاً بأحد الحصون المنيعه التي بناها ملوك الدولة الحديثة في بلاد النوبة حتى مدينة نهاتا عند الشلال الرابع ، إلا أن المعبد بشكله الحالى يرجع إلى أواخر العصر البطلمى ، ثم زاد عليه بعض أباطرة الرومان مثل أوغسطس ثم كاليجولا وتراجان أجزاء كثيرة . وعلى حين كان الخدف من بناء هذا المعبد في عصر الدولة الحديثة تمجيد الإله «أمن رع» نجد أن الإله الذى أصبح في البطون في العصر الرومانى كان إله الشمس النوبي «مانقوليس» . ويمتاز هذا المعبد بنص تاريخى كتبه أحد ملوك دولة مروى واسمه «سيلكو» عاش حولى عام ٥٠٠ ميلادية ، تحدث فيه عن انتصاراته المتتابعة ضد قبائل «البليى» ويعتبر هذا المعبد من أجمل وأروع معابد النوبة بعد معبد «أبوسمبل» .

(٤) معبد «بيت الولى» - وهو أحد المعابد التى نقرها في الصخر «رئيس الثاني» في منطقة بلاد النوبة ، وأجزءه المحفور في الصخر هو قدس الأقداس ، وتتقدمه ردهة عرضية ذات أعمدة ، أما الجزء الباقى فهو مشيد من الحجارة وقد انهارت كلها ولم يبق منها إلا الأجزاء السفلى من الجدران . ولقد حوكت الردهة العرضية في العصر المسيحى إلى كنيسة . وتتميز الرسوم المحفورة على جدران هذه الردهة وعلى الجزء الداخلى من المعبد بحيويتها الواضحة وبأهميتها التاريخية . ولعل أهم هذه الرسوم من الناحية الفنية هو المنظر المنقوش على الجدار الجنوبى والذي يمثل الملك مع أبنائه يمتطون عربات حربيه ويهاجمون

البعثات المختلفة الى سبق الحديث عنها قامت بالكشف عن كل الجبانات التى منحرتها مياه التعلية الثانية لخزان أسوان ، ولم يبق إلا تلك الجبانات التى كانت في موقع يعطو ذلك وهى في عددها لا يمكن أن تزيد عن عشر جبانات . أما المعابد فهى كثيرة وتزيد في عددها عن السبعة عشر معبداً ، تبدأ من معبد فيلة في الشمال وتنتهى عند معبد «أبو عودة» في الجنوب ، وسأحاول هنا أن أخص أهم هذه المعابد بكلمة قصيرة .

(١) معبد فيلة - اسم هذا المعبد تحريف للاسم المصرى القديم «فيلاك» ويعنى النهاية . وهو يطل على جزيرة تقع على مسافة أربعة كيلومترات إلى الجنوب من سد أسوان وهى عبارة عن جزيرة صخرية من الجرانيت كسيت على ارتفاعات مختلفة بطلى النيل . وأقدم الأبنية فيها مقصورة من عصر الملك طهارقا أحد ملوك الأسرة النوبية (الأسرة الخامسة والعشرين حولى ٧٠٠ ق.م) ثم أقام الملك نقتانو الأول (٣٧٠ ق.م) معبداً للإله «إزيس» ، ولقد أخلطت هذه العبادة تنافس عبادة الإله «خنوم» وب القانتين منذ العصر المتأخر من التاريخ المصرى ، والفكرة نبت على أثر الاعتقاد بأن جزءاً من جسم «أزوريس» قد كان من حظ هذه الجزيرة ، فازتبطت بها بعض مظاهر عقيدة هذا الإله كرب للآليات والخمر والقيضان ، ومن ثم أخذت عقيدة «إريس» زوجة «أزوريس» وعلمته من كل ماحاق به من أذى ، ترتبط بهذه الجزيرة . وزادت أهمية معبد إزيس في جزيرة فيلة ولعبت هذه العبادة دورها الكبير أثناء استقرار شعبي «البليى» و «النوبادين» في هذه المنطقة واستمرت حتى أغلق الإمبراطور «يوستيان الأول» المعبد عام ٥٥٠ م ونقل تماثيله إلى القسطنطينية وسجن كهنته .

وهذا المعبد يعتبر تحفة فنية كما تتميز نقوشه ورسومه ذخيرة لا تنضب للعصر البطلمى والرومانى بالنسبة إلى الدراسات الدينية واللغوية .



معبد أبو سبيل

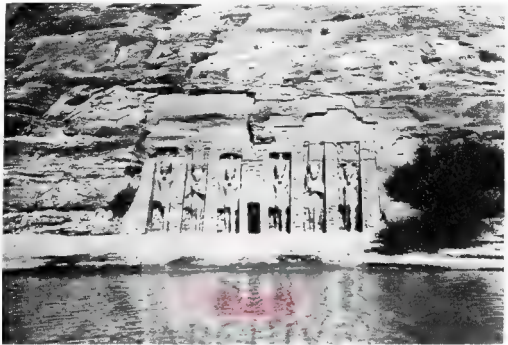
الحاكم العام للسودان المدعو « ساتاو » ، وكانت العبادة فيه تؤدى للإله « بتاح » رب العاصمة القديمة منف .

(٧) معبد « الدكة » - بناء الملك النوبى «إرجامون» (٢٥٠ ق.م) ونعتقد أنه بنى على أنقاض معبد سابق له بنى فى عصر الأسرة الثامنة عشرة . ولقد زاد عليه بعض الأجزاء كل من بطليموس الرابع وبطليموس السابع ، ثم نقش بعض أباطرة الرومان أسماءهم عليه . ولهذا المعبد أهمية تاريخية إذ التقت قوات الرومان بقيادة « بوترونيوس » مع القوات السودانية التى كانت تقودها سيدة تعرف باسم « كانداكي » وذلك حوالى عام ٢٣ ق.م ويقول الأستاذ « جريفت » أن « كانداكي » كان لقباً

مجموعة من الزنوج أخذت تسارع الخطى هاربة إلى القرية التى بنيت أكوأخها فى غابة من أشجار الدوم ، ولقد أبدع الفنان فى تصوير الحياة اليومية فى هذه القرية.

(٥) معبد « دننور » - بناء الإمبراطور أوضاعس (٣٠ ق.م) ويتميز بأنه أقيم لعبادة شخصين عاديين هما « بتيسه » و « باهور » وذلك بجانب الآلهة الأخرى . واستعمل البهو الأخير فى العصر المسيحى ككنيسة ، وكسيت جدرانها بطبقة سميكه من الجص رسمت فوقها صور للقديسين .

(٦) معبد « جوف حسين » - وهو أحد المعابد التى نقرها فى الصخر الملك « رمسيس الثانى » ، بناء له



معبد أبو سبيل الخاص بآلهة الملكة نختري

نقرا في الصخر الملك « رمسيس الثاني » وكان الملك نفسه يُعبد فيه بجانب الإله « آمون - رع » و « حور آختي » ، ولعل التسمية الحالية ترجع إلى صفى التماثيل المقامة على جانبي الطريق الموصل من النيل إلى مدخل المعبد ، وقد شكلت هذه التماثيل على هيئة أبي الفول ، وحوّل هذا المعبد أيضاً إلى كنيسة مسيحية ، وكسيت جدرانها بطبقة سمكية من الجص رسمت فوقها مناظر بعض القديسين .

(١٠) معبد « عمدا » - وقد شيّده تحتمس الثالث ثم زاد فيه ابنه أمنحوتب الثاني وتحتمس الرابع ، وتهدّم في عصر « أخناتون » حين أخذ هذا الملك في تحطيم معابد « آمون رع » ، ولكن سبقت الأول عمل على ترميمه . وتنحصر شهرة هذا المعبد في وجود ذلك النص المشهور

للملكات السودانيات ، ويشبه تماماً لقب « فرعون » بالنسبة إلى الملوك المصريين .

(٨) قلعة « كوبان » - وهي إلى الجنوب من معبد الذكة ، شيّدت في عصر الدولة الوسطى لتأمين الطريق الموصل إلى مناجم الذهب في وادي علاق ، وهي المناجم المشهورة التي زودت مصر بكيات ضخمة من الذهب طوال عصورها . ويبدو أن هذه القلعة كانت بمثابة حلقة الاتصال بين الوادي ومنطقة المناجم ، وكانت تخزن فيها كيات الذهب تحت حراسة دقيقة حتى يتم نقلها إلى العاصمة . ولقد عثر فيها على لوحة من عصر رمسيس الثاني يتحدث فيها كاتبها عن الأحوال ولشددائد التي كان يلاقها عمال المنجم وذلك لقلّة الماء .

(٩) معبد « وادي السبع » - وهو أحد المعابد التي

عشرة ، وهو على صخر حجمه يعتبر من أجمل المعابد من الناحية الفنية . وعندما انتشرت المسيحية في هذه المنطقة حُول هذا المعبد إلى كنيسة ، وكسبت جدرانها بطبقة من الجص رسمت قوقها صور بعض القديسين .

ويعد ، فهذه هي أهم المعابد التي شيدها المصريون القدماء على طول الطريق بين أسوان ووادى حلفا ، وجميعها في حاجة إلى التسجيل والنشر العلمى الحديث ، حقيقة أن بعضها قد نشر ، ولكن عملية النشر هذه لم تكن كافية لترضى الأغراض العلمية المختلفة التي تتطلبها الدراسات الأثرية في وقتنا الحالى ، ولذلك نرى نحن المشتغلين بالدراسات المصرية ، إلى اليوم الذى نرى فيه كل هذه المعابد وقد سجلت ونشرت نشرًا علميًا دقيقًا . وفى الحق إن العبء كله يقع حاليًا على مركز تسجيل الآثار ، وهو لا يزال فى طور الإنشاء ، وفى حاجة إلى دعم كبير إذ لا يزيد عدد موظفيه من الأثريين على خمسة ، ولكن البداية الموفقة والأسلوب العلمى الذى يتبناه والذى سيصبح بمثابة « تقليد » يسير عليه إن شاء الله . كل هذا يبشر بنجاح كامل ، وكما كنا نود أن يسمح القائمون على أمر هذا المركز لطلاب الفرقة النهائية بقسم الآثار بجامعة القاهرة ، بقسط من التفرغ للعمل فى هذا الميدان ، يتدربون عليه فى المركز ، فهم ولا شك الذين سيتولون فى المستقبل أمر هذه الدراسات ، كما اعتقد أن المركز سيضطر فى المستقبل القريب إلى توسيع نطاق عمله وهو حينذاك سيحتاج إلى الكثير من الأيدي الفنية العاملة .

الذى سجله أمنتحوب الثانى متفاجئاً فيه بقوة وشجاعته .

(١١) معبد « الدر » — وهو أيضاً من المعابد التي تقرأها رئيس الثانى فى الصخر وعدت نفسه بين الآلهة التي تقام لها العبادة فيه .

(١٢) معبد « أبو سمبل » — الواقع أن هناك معبدين فى « أبو سمبل » وكلاهما نُقِر فى الصخر فى عصر رئيس الثانى . الأول وهو معبد ضخم كبير عبد فيه الملك مع مجموعة من الآلهة المصرية ، وهو يعتبر من أهم المعابد التي شيّدت فى عصر الدولة الحديثة ، كما يعتبر الوحيد من نوعه فى العارة البشرية أما الآخر وهو أصغر منه اتساعاً فقد بناه الملك لزوجه « نفرتارى » تعبد فيه من إلهة أخرى تدعى « حاتور أبشك » — ومنطقة « أبو سمبل » من المناطق التي قدسها المصريون منذ أقدم العصور ، ولديهم من الإدلة ما يثبت أن خوفو (أحد ملوك الأسرة الرابعة وشيد الهرم الأكبر ٢٨٠٠ ق.م) قد أقام معبداً هناك . ثم هناك ما يثبت أيضاً أن هذه المنطقة كانت تحوى معبداً من الدولة الوسطى .

وتعتبر وجهة هذا المعبد أروع ما نلذه المهتمس المصرى القديم وذلك بالنسبة إلى الارتفاع الكبير والتناسق بين عناصر الواجهة والانسجام الرائع بين الأثر نفسه والبيئة الجبلية التي حفر فيها . ويحوى المعبد غير هذا تصوراً تاريخية هامة ، علاوة على الجمال الفنى ودقة المناظر المرسومة على جدرانه .

(١٣) معبد « أبو عودة » — وهو منحوت فى الصخر فى عصر الملك « حور محب » أول ملوك الأسرة التاسعة

الأسس السيكولوجية لرعاية الشباب

بقلم الدكتور عبد النعم الميحي

● مفهوم الشباب

اتخذت إحدى مجالات الأبحاث في بلجيكا شعاراً لها العبارة التالية : « هذه مجلة كل طفل من سن السابعة حتى السابعة والسبعين » . ولا شك أن هذه العبارة وإن كانت لا تتفق مع الواقع الموضوعي إلا أنها تتفق إلى حدٍّ ما مع الواقع النفسي ، فكل طفل يشبث بطفولته وكل شيخ يحن إلى هذه الطفولة ، ومنها أصبح المرء وإن طفولته تلعب دوراً كبيراً في تحديد سلوكه وتشكيل علاقاته بالناس . ولكنها تخالف الواقع النفسي من نواح ثلاث أولها : أنها تنكر الشباب إنكاراً تاماً في حين أن الشباب مرحلة متميزة من مراحل الحياة ، لها مقوماتها وخصائصها ، وثانيها : أن الطفل وإن تشبث بطفولته فهو مطلع أبداً إلى الشباب ، وثالثها : أن حنين الشيخ إلى شبابه كثيراً ما يغطي على حنينه إلى طفولته . فكان الشباب هو حلم الإنسانية كلها فهو ربيع الحياة الدائم ، هو الحيوية والصحة والسعي إلى التزجج والتفتح . ومن أجل هذا كان من العسير حقاً أن نضع سناً محددة لنهاية مرحلة الشباب ، فهذه السن متوقفة على عوامل عدة منها : الصحة البدنية ، والاستقلال الاقتصادي ، والاضطلاع بأعباء الأسرة .

أما بداية الشباب فأمرها أوهن ، إذ لدينا علامة طبيعية هي البلوغ . على أن الأهم كلها قد تقدمت في مضمار التطور مدّت في عمر الطفل فأخترت السن التي يضطلع فيها بأعباء العمل ، ومدّت سني تعليمه الإلزامي.

وليس من المصلحة أن أفرض على الناس رأياً معيناً في هذا الشأن . وأترك أمر تحديد فترة الشباب للهيئات التي تعنى بشئونه وترعى مصالحه . ولكل من هذه الهيئات أن تختار السن التي تراها ، فالأمر نسبي يتوقف على اهتماماتها وإمكاناتها وظروفها الواقعية . فقد تنصرف هيئة رعاية المراهقين في بداية المراهقة ، في حين تنصرف أخرى إلى رعاية المراهقين قبيل سن التزجج وإكمال النمو . وقد تحدد هيئة من الشباب تحديداً مدرسياً فتعتبر الشباب الفترة المماثلة للثلاث الثانوي والجامعي ، في حين تحدها أخرى تحديداً قانونياً ، وهكذا .

ولكن جميع هذه الهيئات تتفق على أن الشباب يبدأ حيث تنتهي الطفولة ، وينتهي حيث تبدأ الكهولة ، كما تتفق على ضرورة العناية به ورعاية شئونه ومصالحه .

● رعاية الشباب على أسس علمية

وقد ازدهرت في بلادنا هيئات عدة لرعاية الشباب ، وظهرت في مجتمعاتنا أكبر هيئة لرعاية الشباب ، وهي المجلس الأعلى لرعاية الشباب ، ذلك المجلس الذي مرّ بتطورات عدة حتى أصبح هذا العام يضم قادة للشباب يمثلون مختلف القطاعات والهيئات الأهلية والحكومية . وأصبحت رعاية الشباب فنّاً يحترفه متخصصون في التوجيه النفسي ، والخدمة الاجتماعية ، والرياضية . غير أن المتخصص النفسي الذي عمل في هذا الميدان يحس بأن الوقت قد حان لإيجاد فلسفة

● الرعاية للجميع

كثير حديث الناس عن مشكلات الشباب المرضية ، أى عن الاضطرابات النفسية والعقلية ، والانحرافات السلوكية وغير ذلك من مظاهر الشذوذ . ووقع في وهم كثير من المستمعين لهذا الحديث أن الشباب يقرن بالشذوذ عادة . في حين أن الإحصاءات في كل بلاد العالم تبين أن الشباب ذوي المشكلات فئة ضئيلة جداً أمن مجموعهم . وأن لكل مرحلة من مراحل العمر مشكلاتها الطبيعية والشاذة . ففي الطفولة أزمات تطورية يمر بها الأطفال جميعاً ، وبعد الشباب أزمات تطورية يواجهها الكهول والشيوخ ، وعلى الرغم من حاجة الفئة القليلة الشاذة من الشباب إلى الرعاية الفنية الخاصة ، فلا ينبغي أن تشغل بالمشكلات المرضية لهذه الفئة عن المشكلات العامة التي تواجهها جموع الشباب . وأقصد بالمشكلات للعامة هنا ، للمشكلات الطبيعية التي يتعرض لها الشباب عادة فلا يستطيع وحده أن يجد لها حلاً علمياً شافية . وهذه المشكلات ليست حقائق جامدة ، ولكنها تختلف باختلاف البيئات ، والثقافات ، وباختلاف المشكلات التي يواجهها المجتمع كله كتلة واحدة : كما تتصل بالمشكلات التي يواجهها العالم كله في حقبة معينة من التاريخ . وسوف نعود إلى هذه النقطة مرة أخرى فيما بعد .

ولكن الذي يهمنا أن نؤكد هنا هو أن التجربة قد أثبتت أن الشباب الذي يتقدم إلينا ملتصقاً بهذه الخدمة أو تلك ، ليس دائماً أحق من الشباب الذي يواجه مشكلاته وحيداً . وهنا يحتم علينا أن نراعي ومشروعات خلعنا الشباب أن نرحب زخفاً فتيلاً كل قطاعات الشباب في كل ركن من أركان مجتمعنا . ولنضرب مثلاً لذلك مشروع مكبات الشباب . فليس بكاف أن ننشئ مكتبة عامة في وسط مدينة ما ولكن ينبغي أن تنشأ مكبات صغيرة في الحواري والأزقة وأن تشجع الهيئات

واضحة المعلم . منبلورة المبادئ . لتسديد خطى المتعين بالشباب وتوجيه جهودهم نحو أهداف محددة . ولست أدعي أن عندي هذه الفلسفة ، وليس لأحد الحق في أن يفرض فلسفة معينة على الهيئات والأفراد المعنية بالشباب . ولكني أدعو - مع ذلك - كل هيئة وكل فرد مشغول برعاية الشباب إلى أن تكون له فلسفة . ومن الخير كل الخير أن تتنوع الاتجاهات حتى ذلك لإثراء لمجتمعنا الجديد . ولا أشترط غير شرط واحد ألا وهو أن تستمد هذه الفلسفة من الفهم العلمي لطبيعة شبابتنا . وطبيعة علاقاتها الاجتماعية . وطبيعة العصر الذي نعيش فيه . وحقيقة الأوضاع الحضارية التي تؤثر فيها . وإن الفهم العلمي للشباب لأعقد وأسمى من أن

يحققه لون واحد من ألوان التخصص . فلا بد من أن تفيد من خبرة علماء النفس والاقتصاد والاجتماع والأنثروبولوجيا والطب النفسي والصحة الاجتماعية ، فإذا كنت أتعرض في هذا المقال لموضوع الأهل النفسية السيكولوجية لرعاية الشباب فأنا على بينة من أن المعرفة السيكولوجية وحدها قاصرة عن توفير فلسفة متكاملة لرعاية الشباب . ولكني أحاول هنا أن أستخلص من الدراسة النفسية بعض المبادئ السيكولوجية التي أرى ضرورة اتباعها في رعاية الشباب حتى لا تقع في أخطاء نستطيع تجنبها . وحتى لا نفوت فرصاً قد تضع على أمتنا لو لم تتضح هذه المبادئ في أذهاننا .

وإني إذ أقدم هذه المبادئ أعلم جيداً أنها قد تنعكس فعلاً في جهود كثير من الأفراد والهيئات الذين يخدمون الشباب . ولكن من الخير مع ذلك أن تصاغ في عبارات واضحة حتى تصبح اتجاهات شعورية في أذهاننا جميعاً . وأعلم - فضلاً عن هذا - أن الدراسة العلمية لشبابتنا ما زالت جدّ محدودة . وكلما زادت عمقاً واتساعاً زادت ثروتنا من المبادئ السيكولوجية الكفيلة بتوجيه شبابتنا الوجهة السليمة ، أي التي تحقق الخير له والتقدم لأمتنا .

ذلك على إخلاص المعلمين والنظار والقادة بصفة عامة لفكرة التربية الرياضية نفسها بصرف النظر عما تحققة المدرسة أو النادي من التطور أو الترفيع .

● السعادة والالتزام الخلقي

إنه ليبدأ مقرر في النمو النفسي أن الطفل الذي يحرم من ميزات طفولته يتخلف حقاً في نموه الجسمي والعقلي والاجتماعي على السواء . بل قد ينتج عن هذا الحرمان أعراض المرض النفسي أو العقل أو اضطرابات الخلق والسلوك . وإن التخلف أو المرض أو الاضطراب يتناسب مع شدة الحرمان . ويزداد بقدر ما يحدث الحرمان في سن مبكرة . وما يقال عن حرمان الطفل من طفولته يقال عن حرمان الشباب من شبابه . فالطفولة السوية السعيدة شرط للمراهقة السليمة المبرأة من أعراض الاضطراب . والشباب المتفتح السعيد شرط ضروري للتفوق في الحياة العلمية ، وفي العلاقات الاجتماعية «سمة» وفي الحياة الزوجية ، وفي الاضطلاع بدور الأبوة (أو الأمومة) . وهو في الوقت نفسه يزيد من قدرة الفرد على مواجهة مشكلات السن المتأخرة .

وإن قدرة الشاب على النوافق الاجتماعي في أي مجال من مجالات الحياة تتوقف على مقدار إحساسه بالرضا عن حياته . فمن أجل الشباب أفراداً . ومن أجل الأمة كلها يجب أن نلج - في توجيهنا للشباب - على السعادة باعتبارها قيمة لا تقل في مقدارها عن قيمة المبادئ الأخلاقية ، والتقاليد الاجتماعية ، والالتزامات القانونية .

ولست أطلب بتحريض الشباب من الالتزام الخلقي أو الاجتماعي والقانوني ، وإنما أطلب بأن يقوم الالتزام على الاعتراف بالقوى الجسمية والنفسية ، وأن يكون وسيلة لتنظيم هذه القوى وتوجيهها والتنسيق بينها بحيث يتحقق للشباب في نهاية الأمر أكبر قدر ممكن من التكامل في شخصيته والالتزان في أفعاله وعلاقاته الاجتماعية .

الأهمية بشئ الطرق على إقامة مكتبات إعارة بأجور زهيدة . بل إن هذا كله لا يكفي . فطالما كانت القراءة عادة وكل عادة تنشأ نتيجة للتعلم على مدى بطول ويقصر وحسب أن تدرس الأسباب التي تجعل شبابنا يتصرف عن القراءة ، وأن نشجع الشباب بشئ الطرق على أن يستخدم المكتبات ويجعل القراءة جزءاً من نشاطه اليومي المعتاد .

وإليك مثلاً آخر هو مشروع ناد رياضي : لقد ثبت أن تزويد النادي بألوان المعدات لا يكفي وحده لتشجيع الشباب على مزاوله النشاط الرياضي . وإذ لك نجد أساساً لهذا المشروع لا نخدم غير الشباب الذي ليس في حاجة إلى تشجيعنا . في حين أن فئة كبيرة من الشباب قابضة في دورها . محرومة من فوائد التربية الرياضية . ولن يجدي أبداً أن نجبر هذه الفئة على مزاوله النشاط الرياضي . وإنما يجب أن نتقصى الدوافع النفسية وغير ذلك من العوامل التي تعوق انطلاق الشباب في هذا اللون أو ذاك من ألوان التعبير الرياضي .

وهكذا فالشباب الذي لا يقرأ . والشباب الذي لا يلعب . والشباب الذي لا يرتحل . والشباب الذي لا هواية له . والشباب الذي لا حرفة أو مهارة له . كل هؤلاء في حاجة إلى من يبينهم على تبصر حاطم . ويتعاون معهم على اكتشاف العوامل النفسية وغير النفسية التي تعطل طاقاتهم الخلاقة . وتفتح آفاقهم بالعلم الخارجي . وتحول - من ثمة - بينهم وبين الاستمتاع بشبابهم .

وإني إذ أخوض في هذه النقطة أذكر والأسمى بلاءً قلبي أيام دراسي الثانوية حين كان الأبطال وحدهم : والمهرة من الشباب هم الذين يستمتعون في المدارس بمزاوله شئ ضروب النشاط الرياضي . وقد نجحنا اليوم في القضاء على هذه السمة البغيضة في مجتمعنا المدرسي . وليكن ما زلنا نهم بإحراز البطولات أكثر من اهتمامنا بتحقيق تطور حقيقي شامل في حياة شبابنا . ويتوقف

● توفير الحلول العملية

وإذا كان أسلوب الوعظ لا يبعد في تجنب الشباب الانحراف ، فهو كذلك لا يجدى في حفضه إلى الاجتهاد في دراسته ، أو في زيادة كفاياته المهنية . وهذا يحتم على قادة الشباب وبرامج رعاية الشباب أن توفر الوسائل العملية التي تحل^١ للشباب مشكلاته ، وتزيد من قدرته على الموافق . إن على قادة الشباب وبرامج رعاية الشباب أن يعدوا إجابات عملية شافية على الأسئلة التالية التي يتقدم بها إلى مئات الطلبة في المدارس الثانوية والجامعات .

- ١ - إنني أراول العادة السرية وأفتدب لذلك عدداً شديداً .
و هو العليل^٢
- ٢ - سأرأس أمم فسطع المبررة الجنسية ؟ هل من سبيل إلى تجنب سبها ؟ يشاعها بطرقة لا تتعارض مع الأخلاق القويمة^٣
- ٣ - سسبل إلى رواج ؟
: هل سسبل عن حياق . فكيف أتخلص من راسه ؟
- ٤ - الشعور بالخشع يعضي فأن أنلثم في الحديث وأشعر بالحرج أدم أرتوب . فكيف أحلص منه ؟
- ٥ - كيف أستمر وقت قروعي ؟
- ٦ - سم أدم حد حول معلم . ومع ذلك يتكرر فشل في الامتحانات ؟ فاد أدم ؟
- ٨ - لقد دوت الخشع ولا أستطيع مصارعة أهل بذلك ، ودا أفعل لتحصر منه ؟
- ٩ - تورفت في علاقة حمرة مع قريبة لي ، لو لم أجد حلا قبل أن يكتشف أمرى فسوف أتنحر . هل من حل تنصحي به ؟
- ١٠ - أحب بنت الجوزان ، ولا أستطيع التصحر من حياها وقت الدراسة ، وأعشى السروب ؟ فإذا أدم ؟
- ١١ - أهل لا يهتبون لي الجور اللائم للدراسة فإذا أفعل ؟

وعلى قادة الشباب وبرامج رعاية الشباب أيضاً أن يوفرؤا إجابات عملية شافية على الأسئلة الآتية . وهي نماذج مما يتقدم إلى بي مئات الطالبات في التعليم الثانوى وكليات الجامعة :

- ١ - قرأت في كتب كثيرة عن حب نه يعضي الطريق للشباب ، وأنه ليس حراماً مادام حباً شريفاً وفاداً إبد يمنغ لشباب من حب^٢
- ٢ - ما أدرك في ذلك الحب الجارف الذي يشعر به كثير من الطالبات نحو مدرساتهن ؟ وهل هناك خطر عليهن من هذا الحب^٣

أما القواعد الأخلاقية التي تتجاهل القوى الطبيعية . وتفرض على الشاب أن ينكرها في نفسه وفي غيره فإن تحمل له إشكالا وإنما تولد في نفسه الصراع . أو تنهار في نهاية الأمر أمام ضغط الملل ، والتنمر . والحرمان .

● الوعظ لا يجدى

إن دراسة الشباب المنحرف دلت بما لا يدع مجالاً للشك على أنه يعرف جيداً أنه منحرف عن المعايير السوية في سلوكه ، ولكن المعرفة بالأخلاق ليست قوة دافعة إلى السلوك السوي . فالمعرفة لا تنقص الشباب المنصرف ، ولكن الذي ينقصه هو القدرة على تنظيم طاقاته وتوجيهها وجهة تحقق انتزاه نفسياً وتوافقه اجتماعياً . واستناداً إلى هذه الحقيقة السيكولوجية يمكن أن نقرر أن التوجيه القائم على الوعظ وبذل النصيحة . والإشادة بالمثل العليا . والخصص على الإيجابيات . نوحه عظيم لا يجدى ، بل إنه قد يضر في حالات كثيرة . ويحدث عكس المقصود منه .

وإن حالة « مجدى يسى » الطالب الذى ارتكب جريمة قتل والذي أعلم أخيراً ، لأكبر دليل على ما أسلفنا ، فقد أكد لي أنه ذاق الأمرين من تزمت أهله ، وامتألت نفسه بالتردد على المثل العليا لكثرة ما وعظوه باتباعها . وصنفوه على مجانبتها . وذكر فيما ذكره لي ، من عوامل عزله عن أسرته وانحرافه عن الطريق السوى بعد ذلك ، أنه كتم تحى أن يجد يداً تمتد إليه لتنتشله بالطرق الإيجابية من الوعدة التي سقط فيها .

ولست حالة « مجدى يسى » بال حالة الوحيدة . فغفره من الشباب المنحرف أشد حاجة إلى عون على يظَاهره ضد دوافعه الفائرة . ويؤيده في كفاحه ضد عوامل الهدم والتحلل ، منه إلى وأعطى يبرهن له بالدليل المنطقي على قيمة الأخلاق القويمة والمثل العليا .

بالبحوث العلمية المستمرة ، والاتصالات الوثيقة بجموع الشباب . وقد يتطلب حل هذه المشكلات أو بعضها محاربة تقليد من التقاليد ، أو وضع تشريع من التشريعات ، أو إلغاء قانون من القوانين ، أو تعديل برنامج في برامج التعليم ، وهذه أعمال لايسيل إلى تنفيذها إلا في مستوى جماعي .

● حاجات الشباب الضرورية

إن أى توجيه للشباب لا يمكن أن يؤتى ثماره ما لم يدخل في اعتباره الحاجات الطبيعية للشباب . وأى مشروع يقصد به خلع الشباب ولا يستجيب لهذا الحاجات مقضى عليه بالفشل . ونستطيع أن نجعل هذه الحاجات فيما يلي

أولاً - الحاجة إلى تأمين المستقبل ، ولا تتطلب منا هذه الحاجة أن نغف من الشباب دائماً موقف الذى يمسح . وإنما موقف الذى يوفر فرص الدراسة والتدريب المنهى والتوجيه . ونتركز على مختلف المهارات ، والذى يتضمن تكافؤ الفرص أمام الجميع .

ومن واجب المشرفين على رعاية الشباب أن يزيدهم وعياً بالظروف الاقتصادية ويصروهم بدورهم في التنمية الاقتصادية البلاد . وأن يحاربوا في صفوفهم أخلاقية التنافس التى تخلفت عن أوضاع اقتصادية جائرة . تلك الأخلاقية التى تبذر بذور الخصومة بين المهن المتشابهة كما هو حادث بين خريجي أقسام الاجتماع بكليات الآداب وخريجي معاهد الخلع الاجتماعية ، أو بين أطباء الأمراض العقلية والمتخصصين النفسيين ، أو بينهم وبين أطباء الأمراض العصبية ، أو بين الرجال وبين النساء العاملات . وإن مثل هذا اللون من الخصومة يترعرع في جو القلق والجهل بالظروف الواقعية المحيطة بالمجتمع ، والغرلة المتضخية بين فئات المجتمع المختلفة . فتشمل برامج رعاية الشباب وسائل عملية للقضاء على

٢ - يقيد علماء التربية وعلم النفس: إن التربية الجنسية ضرورية ومع ذلك فلا تفرها لنا الأسرة أو المدرسة أو النادي ؟
٤ - نقاس من الطلاق وتعدد الزوجات ؟
٥ - يخلط الجنان في المرحلة الأولى من التعليم وفي المرحلة الجامعية ، فلماذا يحرم في المراحل الأخرى ؟
وقادة الشباب وبرامج رعاية الشباب يجب أن يوفرُوا إجابات عملية على الأسئلة التالية التى يوجهها إلينا مثات الفتيات العاملات :

١ - نحن نمش في عالم متناقض القيم ، فلنا حرية العمل ، ولكننا نحصل في سبيل ذلك تضحيات جسيمة فلا نعرف ماذا نفعل بأطفالنا عندما تغادر البيت إلى مقر العمل ، ونحن أسلنا حق العمل ولكن لم نأخذ من الزوج حق الراحة إذا عدنا البيت ، ونحن نخلط طبقاً لمقتضيات الحياة المصرية ولكن الشاب الذى يخلط بنا يعرض من الزواج بنا ؟
٢ - إننا لا نتم بالراحة يوماً واحداً ؟ فإذا تفعل لحياة أنفس من الانهيار العصبي ؟

• • •

هذه التماذج من الأمثلة تعكس مشكلات لا شذوذ فيها ، مشكلات تعرض يومياً لجموع الشباب من الجنسين . ويتعين على المسئولين عن رعاية الشباب أن يوفرُوا الحلول العملية لها ، فإن لم يتيسر ذلك يتعين عليهم على أقل تقدير أن يناقشوها مع الشباب ويرسموا معهم خططاً عملية لحلها في المستقبل - أما أن يتجاهلونها ويمضوا في مشروعاتهم ، فعلى هذا أننا نفقد اهتمام الشباب بهذه المشروعات ، كما نفقد تأييدهم لنا ، ولتلافهم حول أهدافنا الجماعية .

ولست أطالب المسئولين عن رعاية الشباب بأن يجدوا حلولاً عملية لمشكلات الشباب الفردية وإلا كان مطلبى عتياً وتقصاً ، وإنما أطالبهم بتأييد الشباب في مواجهة المشكلات العامة التى لا تحلها إلا الحركات الجماعية الكبرى ، مثل مشكلة التوفيق بين العفة والدافع الجنسي ، والتكيف للإيديولوجيات المتعددة المتناقضة ، والتكيف للتطورات السريعة التى تطرأ على مجتمعاتهم ، وغير هذه وتلك من المشكلات التى لا بد من اكتشافها

أنهم منعوا تسرب أمثال هؤلاء إلى الوظائف العامة أو إلى الأركان المزوية .

وإن في حياة كل عبقري عبقرية أخرى ، وفي قلب كل فاضل إيماناً بتحقيق القيم في شخصيات حية ، وفي حياة كل شاب مضطرب أو منحرف حرماناً من مثل عليا حية ، أو انسياقاً لمجموعة من القيم على يد بطل تعلق به رَدْحاً من الزمن .

● مراعاة الفروق الفردية

قلنا إن برامج رعاية الشباب لا تجدى ما لم تستجب لحاجاته الطبيعية الجوهريّة . ونضيف شرطاً ثانياً جوهرياً هو : أن تراعى الفروق الشاسعة بين قطاعات الشباب المختلفة وبين أفراد كل قطاع منهم . ومعركة هذه الفروق مستحيلة عن طريق التجربة الشخصية . وإعاً تستمد من البحث العلمي المنظم .

أقول لهذا وفي ذمّي مثال حيّ يبين كيف نفع في خطأ جسم إذا نحن لم نراع الفروق الفردية بين الشباب . فقد ظن بعض المتخصصين في خدمة الشباب أن الغرض من رعاية الشباب هو دفع الشباب جميعاً إلى الحركة والنشاط الاجتماعي على صورته كافة . وبنظن أن واجبه يقضى عليهم بإخراج الشاب الهادئ من هدوئه . والمنعزل من عزله . وهذا فهم خاطئ لطبيعة الشباب . كما أنه فهم خاطئ للفلسفة رعاية الشباب .

ويجب أن نعلم أنه ليس من مصلحة الأمة أن يكون الناس جميعاً نسخاً متعددة لصورة واحدة ، فالحياتة تعدد وتنوع ، والتعدد والتنوع هما سرّ تكامل الحياتة وانسجامها ، إننا نريد أن نستغل في كل شاب ما يمكن فيه من إمكانيات ، ونريد أن نعاون كل شاب على دعم اتجاهاته الخاصة ، وباعتبار آخر : نريد أن نكتشف الجوهرة المكتونة في نفس كل شاب .

فالشباب الانعزالي على الرغم من أنه يحتاج إلى رعايتنا

عوامل القلق ، ونشر الوعي الاقتصادي والاجتماعي . والجمع بين فئات الشباب في نشاط جماعي موجه نحو أهداف مشتركة .

ثانياً - الحاجة إلى الزواج وتكوين الأسرة .

ثالثاً - الحاجة إلى دعم الشخصية واستغلال الإمكانيات وتنمية الاهداف الخارجية : وإشباع هذه الحاجة لا يتحقق ما لم يوفر للشباب فرص الانطلاق ، ولا نقصد بالانطلاق هنا التحرر من القيم ولكن التعبير عن جميع الدوافع في شتى صور النشاط الأخلاق . فلا بد من تمكين الشباب من اتخاذ قرارات واقعية في اختياره للمهنة ، ومن زيادة دائرة صداقاته . وقدرته على الاختيار الواقعي للزوجة ، ولا بد من أن يوفر له فرص اكتساب المهارات الجديدة . وعلى الحملة يجب أن تهدف رعاية الشباب إلى زيادة فرص التوافق الواقعي الفعال أمام الشباب .

رابعاً - الحاجة إلى أبطال واقعيين نتحقق في شخصياتهم وأعمالهم مثل عليا وقيم فعالة . فإن كل شاب يرتبط بالحياة عن طريق أشخاص يحبه ويوقره ، ويزداد ارتباط الشباب بالحياة وحماهم في العمل والتضال بقدر ما تعمق صلاتهم بالمثل العليا الحية في كل ميادين الحياتة من سيامة إلى علم إلى فن جميل وهكذا . وإن أقصى محنة يعانيها الشباب هي أن يتلفث حوله فيري القيم نصوصاً مكتوبة . ولا يرى شخصيات تعيش على هذه القيم وتنبث بها . وإن انسيار كرامة الأب أو مهابة الأستاذ أو صدق الفيلسوف إنما هو انسيار لجيل بأكمله من الأبناء والتلاميذ والمريدين .

وإن المسئولين عن رعاية الشباب ليدعون إيمان الشباب بالقيم ، وحجم للحياة . وارتباطهم بالواقع لو أنهم أتاحوا مثلاً لأجيال طلبة الجامعة الدرس على لطفى السيد وطه حسين وتوفيق الحكيم وأمثالهم من الأبطال الذين يمجدهم في ميدان الفكر والأدب ، أو لو

النشاط الفكرى ، قدرته على النشاط الحركى ، وأن يكون قادراً على التحكم فى نشاطه الاجتماعى ، حتى لا يصير هذا النشاط كالتشنجات .

• أهداف رعاية الشباب

وأخيراً نستطيع أن نقرر أن هدف رعاية الشباب ينبغي أن يكون الشباب نفسه ، وأقصد من هذا أن تكون الجهود المبذولة فى خدمته أو فى تنسيق خدماته للمجتمع هى مساعدته على التطور . والتطور فى ضوء المعرفة العميقة بنفسه هو ازدياد قدرته على الشعور بالسعادة أى التوافق الشخصى والاتزان النفسى ، وازدياد قلقه على التعامل الاجتماعى ، وازدياد كفايته فى العمل والإنتاج . ولا يكفى أن تكتب هذه الأهداف ، أو أن تلقى على سمع الشباب . ولكن يجب أن تنعكس فى عمل القادة مع الشباب . وفى تنظيم حركات الشباب ، وفى تشكيل هيئات خدمة الشباب . وفى تشريعات الدولة كلها .

وإن فى التعديل الأخير لنظام المجلس الأعلى لرعاية الشباب ما يطمئنا إلى مستقبل الأجيال الصاعدة من شباب أمتنا .

إلا أنه قد يسعد فى عزلة . وقد ينجح فى الخلق والإبداع بفضل عزلة . فلم تكن من عمليات الخلق والإبداع ، ولنتركه فى أمان . بل إن علينا أن نحياه من فضول الناس ، ونعلم الناس كيف يحرمون عزلة .

والشباب المفكر قد يعزف عن النشاط الاجتماعى ، ومع ذلك فهو قادر على أن يفيد المجتمع بفكره ، إذا توفرت له وسائل معينة .. وعلينا أن نقدم له هذه الوسائل .

ويجب أن يدرك المتخصصون فى خدمة الشباب أن هنالك فرقاً بين النشاط الاجتماعى وبين التشتت الاجتماعى . كما أن هنالك فرقاً بين السباحة الخادقة وبين التبليغ والطرشة . وإن من العيوب الشائعة بين الشباب المصرى إغراقه فى الحياة الاجتماعية بشكل يمنعه من التأمل والتدبر ، والتكون الفكرى .

إننا نحتاج إلى العزلة احتياجنا إلى الجمع . وينبغي أن تسير حياتنا الاجتماعية على هدئ قانون الطبيعة كما يتمثل فى حركات القلب : بسط وقبض . وهكذا الحياة السوية : امتداد وانكماش ، توسع ولم للثقت ، حركة وفكر .

ونحن جميعاً نرجو أن يصير شبابنا قادراً على



موتزارت على خشبة المسرح

بقلم: مؤسس محمد رشاد بدران

الفنية والقيمة الموسيقية ، الذي كان قائماً خلال القرن الثامن عشر عند المؤلفين الإيطاليين في كتابتهم للموسيقى



موتزارت

المصاحبة للغناء في الأوبرا وبين موسيقاهم هم بينهم ،
للآلات الموسيقية خارج نطاق الأوبرا . وعلى حين كانت
هذه الموسيقى هزيلة في إطار المصاحبة للغناء المسرحي ،
فإننا نجد لها على النقيض من ذلك في أوج قوتها وأسلوبها
العالى المتين خارج دائرة الأوبرا . وفي رأينا أن أى
تفسير نعلل به هذا التفاوت أنه يرجع ولا بد إلى الجذور
الأساسية للمثل الأعلى الفني الذي كان سائداً في هذا
العصر . وهذا المثل الأعلى في رأينا أيضاً لا بد أن يكون

في القرن السابع عشر نمت أحداث كبرى في علم
الموسيقى . فإنه من الناحية النظرية : قد ابتكر الديونان
الكبير والصغير للسلم الموسيقي . وطبقاً في المقامات
الموسيقية ، وذلك بعد الصيغ المقامية الأخرى التي كان
استعمالها شائعاً في موسيقى الكنيسة . وقامت جماعة
الكامبرانا بفيلورنسا بابتكار نموذج الأوبرا التي نمت من
بعدهم ، وتطور أسلوبها بكل ما اشتهت عليه من إلقاء
ملحن Recitativo وألحان الغناء المسرحي Aria
ومصاحبها بالآلات الموسيقية . كما أعرض عن أسلوب
البوليفونية ذات الجداول الميلودية المعقدة ، الذي كان
سائداً في الموسيقى الدينية . واستبدل به أسلوب الميلودية
ذات الخط المفرد البسيط . ومع إطار مصاحبة الهارمونية .
لتنجح بذلك الفرصة أمام المغنين في الأوبرا . لتفنن في
إظهار صفات أصواتهم الجميلة . واستعراضها بشئ
الحركات التي بلغت غالباً حدود البراعة بما يقرب من
الهولائية ، حتى طغى الأسلوب الاستعراضى في الغناء على
الفكرة الدرامية في المسرحية .

ولقد نمت خارج نطاق الأوبرا موسيقى الآلات .
وتطورت في النصف الأول من القرن الثامن عشر ،
ذلك لأن الموسيقيين ، في عموولهم تحسين مركزهم
الفني ، كانوا يبحثون عن ذلك خارج دائرة الأوبرا .

ومن جهة أخرى : فقد كان من أبرز الأمور التي
جبرت مؤرخي الموسيقى ذلك التفاوت في الحقيقة

كانت القصة على جانب قليل من الأهمية والدrama غير متغرة - وكان التمثيل مهملًا . والاهتمام موجهًا نحو المغنى والألحان الصوتية - مع أن الأوبرا تكتسب بقاءها من جاذبيتها الموسيقية . وثبت أن ذلك التطور خطر إذا لم يعض وقت طويل عليه - حتى أدت الرغبة الطبيعية لدى المغنيين في أن يحتلوا مركز الصدارة في المسرح إلى نتائج سيئة . لم يُقتصر عليها تمامًا حتى الآن . وأدى التنافس بين المغنيين إلى إضافة كل أنواع البهلوانيات الصوتية Roulades والتنميقات الاعتراضية - لمجرد استعراض سيطرة المغنى على صوته في الغناء .

وحدث ما لا بد من حدوثه . فقد أصبحت الأوبرا نموذجًا صوريًا غير طبيعي . وكان لابد إذن من أن يتقدم من يصلح من شأنها . وتاريخ الأوبرا مليء بالمصلحين الذين ظهروا في عهود متناثرة ، وكل منهم يحاول أن يجعل الأوبرا أكثر واقعية عما كانت في العهد السابق عصره . ولكن زعيم المصلحين في القرن الثامن عشر الذى أراد أن ينشل الأوبرا من مساوئ نموذج أوبرات هيندل كان بالطبع « كريستوف فيليبالد جلودك أوبرات هيندل كان بالطبع » Christoph Willibald von Gluck .

وكان جلودك نفسه قد كتب عدة أوبرات على الطريقة الإيطالية المصطنعة السائدة في عهده . قبل أن يأخذ على عاتقه إصلاح الأوبرا . لهذا كان يعرف المواضيع التي تحتاج إلى إصلاح عندما نادى بتقنية أسلوب الأوبرا .

وعلى أية حال فقد حاول جلودك أن ينظم الأوبرا بحيث يكون نظامها مغلول . ففى الأوبرا القديمة كان المغنى هو السلطة العليا وكانت الموسيقى تقوم على خدمته . أما جلودك فغاة جعل السلطة العليا للفكرة الدرامية . وكتب موسيقى تفى بأغراض النص من هذه الناحية ، فكان كل فصل وحدة قائمة بذاتها ، وليس بأية حال مجموعة لا صلة لها من الأغاني المتسلسلة المختلفة الأثر . فكان عليه أن يقيم التوازن والتقابل بينها . وأن يجعلها

أسلوب « الباروك » . فإن أسلوب الباروك في العبارة وتقاديه الخطوط المستقيمة في البناء ، وصالفته في إبراز البراعة الزخرفية المتشعبة . يشبه تمامًا موسيقى تبرز الطلاقة والبراعة المتزايدة في الأداء عن طريق الزخارف المتشعبة لخطوطها الميلودية . ولتقصد أخفق أسلوب الباروك في العبارة وفي الأوبرا . لا لكونه أسلوبًا خاطئًا ، بل لأن الوسيط الفنى الذى طبّق فيه هذا الأسلوب لم يكن مناسبًا لمقتضياته الفنية : فالأجر والحجر مثلاً من شأنهما إقامة التحديدات الصارمة في طريق الزخارف التي يرد بها تفادى الخطوط المستقيمة وفق نماذج الباروك ، كما أن الإفراط في الزخارف المتشعبة يودى بالوحدة البنائية في المبني . وكذلك الحال في نموذج الأوبرا فإن إبراز البراعة الفنية في الأداء يداخل شئ الزخارف المتشعبة في الغناء المسرحي بعدد منافسًا خطرًا للحقيقة الدرامية . والإفراط في استعماله يهدم العنصر الدرامى . وهو في الأوبرا يعتبر أساساً لإقامة المسرحية الحقة مما تصدح تسببت حتى بالدrama الموسيقية « drama in musica » .

وعلى العكس فإنك تجد في موسيقى الآلات ، في غير نطاق المصاحبة المسرحية - تلك الموسيقى الصرف التي لاتنصل في كيانها بفكرة مسرحية أو بكلمات ملحنة . تجد أن تطبيق أسلوب الباروك فيها قد صادف نجاحاً كبيراً . ذلك لأن التجريد والبعد عن المادية - وهما الصفتان المالزمتان للموسيقى المطلقة - إلى جانب مرونتهما هما في حد ذاتهما مما يجعلها أفضل وسيط لتقبل الإفراط في الزخرفة الموسيقية المتشعبة والبراعة الفنية في الأداء ، وهما الصفتان الأساسيتان لأسلوب الباروك .

• • •

واستمرت الأوبرا تسير على نهج مدروسة نابوئى للفناء الاستعراضى . التي كان رائدها « لساندرو سكارلاتى » حتى عند هيندل . خصوصاً في الأوبرات التي كتبها في آخر عهده . وفي هذا النوع من الأوبرا

ويتضح هذا من المسرحين الأوليين اللتين قام بكتابتيهما وهوفي الثانية عشرة من عمره ، وهما : « باسيتين » و« باسيتين » التي وضعها في عام ١٧٦٨ ، وقد لحظنا إلى كلمات من تأليف فريدرش وفلم فايسكيرن . ولأما قصتها فهي مأخوذة عن الحكاية التي استغلها روسو في أوبرا « المساح » . والثانية هي أوبرا « المُسرَّاء الساذج » *La finta semplice* ، كتبها عام ١٧٦٨ أيضاً ، وقد لحظنا إلى كلمات من وضع جولدفون الإيطالي الشهير بتأليف الكلمات الملعنة *Libretti* . وهذه الأوبرا تشبه المسرحيات الفكاهية الإيطالية القديمة ، المعروفة باسم « الكوميديا الفنية » *Commedia dell'arte* ، التي كان جولدفون أيضاً يحاول أن يقضي عليها . وسرعان ما نقلت موزارت إلى هذا وغيره وضع الكلمات لأوبراته . إذ كان له حسٌّ فطريٌّ عجيب في تبيين الكلمات المناسبة للأشخاص وفي ابتكار الألحان التي تناسب مختلف الأزجة المتعرجة في المواقف الدرامية ، إلى جانب ما كان يتحلى به من موهبة فائقة في ابتكار الأنغام الحلوة الشجيّة، والخطبة المسرحية الخلاقة . لكنه من غير شك لم يكن وقتئذ قد بلغ من النضج ما يكفي ، لكي يتمكن من رسم الشخصيات المسرحية ، وإبرازها بموسيقاه في أوبراته .

وظل موزارت يضرب على وتر هاتين المسرحيتين في كتابة أوبراته . كما سبق له من قبل أن كتب من قبلها ، إلى أن ألَّف أولى أوبراته الهامة « إيدومينو ملك كريت » عام ١٧٨١ ، وهي مسرحية مثيرة بقوة الدرامية ، ويضمها موزارت منظرًا لغرق سفينة أمام جماعات من الناس يشاهدونها على الشاطئ ، وقد استبدَّ بهم القلق عليها . وهنا نجد موزارت يستغل استعجال مجموعة منشدى الكورال ، بطريقة إيجابية فعالة في هذا المنظر ، ويستخدمهم كشخص من أشخاص الرواية نفسها . فهم بذلك يشتركون في الأهمية الدرامية مع أشخاص

في تدفق مستمر حتى يصبح نموذجها الفني منطقيًا في معناه . وكان إدخال البالية فيها مثلاً ليس من قبيل التسلية ، ولكن كجزء متمم للفكرة الدرامية في الأوبرا .

كانت آراء جلوك في إصلاح الأوبرا سديدة ، واستطاع فوق ذلك إدخالها فيما كتبه من مؤلفات . ولكن هذا لا يعني أنه أصاب النجاح الكامل في إصلاحه . ولو أنه مما لاشك فيه أن أوبراته كانت معقولة أكثر مما كتبه من سبقه ، إلا أنه ترك الكثير من مواضع الإصلاح لمن جاءوا بعده . فكان إصلاحه "بذلك نسبياً" من عدة وجوه ، وانحصر في اصطناع صيغ غير الصيغ المتداولة قبله ، ومع ذلك فهو يعد عبقرياً من الطراز الأول ، وقد نجح في إظهار فكرة عن الأوبرا مما أثار الطريق أمام من جاءوا بعده من المصلحين .

وموزارت هو الاسم العظيم التالي له في تاريخ الأوبرا ، وهو لم يكن بطبيعته من المصلحين . ولكن ما كان ينتشر دائماً من موزارت هو الكمال في أي نموذج من النماذج الموسيقية التي اختار الكتابة فيها . ولا تستثنى من ذلك أوبراته ، لأنَّه تشتمل على ابتكارات تجديدية أكثر من الأوبرات الأخرى إلى عهده . فقد ألَّف موزارت على إطارها المصطنع نوراً جديداً من عبقرية الفذة ، بدون أن يسر في أعقاب جلوك . أو يلزم حرقية الأسلوب الإيطالي ، فقد حوَّس عبقريته في خدمة النماذج التقليدية من الأوبرا : « الأوبرا الجديَّة » *Opera Seria* و « الأوبرا المزليَّة » *Opera Buffa* . بدون أن يبتكر النماذج الجديدة التي لم يصل إليها أحد من قبله ، فانه استطاع أن يضيء على الروح السائدة في عصره أسلوباً تعبيرياً منقطع النظير .

وقد أظهر منذ طفولته ميلاً ، بل تفكيراً راجحاً إلى المسرح ، خصوصاً في قدرته على تصوير الأثر الدرامي ،

ولا يمكن أن تتناسب هي وأفكاره الدرامية والموسيقية ،
ومن أجل ذلك لم تعد تظهر هذه المسرحية في برامج
الأوبرا ، ولو أنها أخرجت في عام ١٩٥٥ على مسرح
معهد جوليارد للموسيقى المسرحية بنيويورك .

وفي السنة التي أقترنت فيها موتزارت بزوجته
كونستانزي فير ، وهي سنة ١٧٨٢ - طلب منه
إمبراطور النمسا جوزيف الثاني أن يكتب له مسرحية
غنائية ألمانية Singspiel ، وهي نوع من الأوبريت
الضحكية يشبه الأوبرا الإنجليزية القديمة ، لاشتهاله على
تمثيل بالكلام تتخلله مقطوعات غنائية ، وعندئذ
وضع موتزارت مسرحية « اختطاف من سيرايلو »
Die Entführung aus dem Serail وكان
الإمبراطور يهدف من وراء ذلك إلى تأليف أول أوبرا
وطنية باللغة الألمانية . ولكنه عند استماعه إليها لبلة
إخراجها الأول بمسرح فيينا قال لموتزارت : « هذه أوبرا
فوق مستوى قبيل . لكنها تشتمل على أنغام كثيرة إلى
حد الإفراط ! » فرد عليه موتزارت قائلا : « إنها باملاي
لا تشتمل على الأنغام الضرورية للأوبرا وحسب ! » .

والمسرحية من ثلاثة فصول ، تشتمل على ألحان
شجية من الطراز الإيطالي تسبى الناس إلى استماعها
وبجدون سهولة في حفظها . وهي تعدُّ حدثاً تاريخياً من
حيث إنها أولى الأوبرات التي كتبت كلماتها بالألمانية .
وضعها « جوتليب ستيفاني » ، ومن بين أشخاصها
المسرحية شخصية « باشا تركي » لم يسند إليه أي دور
غنائي ، بل إنه يتحدث في دوره طوال المسرحية بالكلام
العادي . ولكن موتزارت ينفذ في إظهاره في شتى المواقف
الضحكية المثيرة ، مما عرف في المسرح الأوروبي عامة ،
وقد كان الأوبرا باسم « المقارقات التركية » Turqueries ،
التي كانت حين ذلك ، بل منذ القرن السابع عشر من
الشخصيات المسرحية المفضلة الشائعة في أوروبا .

وأوبرا « اختطاف من سيرايلو » قلباً تخرجها المسارح

الرواية الآخرين ، وكذلك في العمل المسرحي . ويمكنني
القول إذن بأن هذا المنظر وهذه الطريقة الإيجابية لإدخال
مجموعة الكورال ضمن أشخاص الرواية ، بعد أن كانوا
مجرد إطار يرسم جسواً عاماً من مناظر الأوبرا ،
يستخدم كل حدى التفصيلات التي تبرز موقفاً من المواقف
الدرامية ، وإذن يمكنني القول بأن طريقة موتزارت هذه قد
أثارت الطريق أمام مسوحي في استغلاله جماعة
الكورال بالفاعلية نفسها والطريقة نفسها على نطاق أصع
وأكثر دجاجة في فاعليته في العمل المسرحي ، وفي الأهمية
الدرامية في أوبراء الشيرة « بوريjs جودنوف » .

ولكن تبين قوة هذا المنظر وفاعليته في أوبرا موتزارت
بممكننا أن نقارن بينه وبين منظر مماثل له قام به فردى
في مسهل بداية أوبرا « أوتلو » وهو تصوير الجواهر
وهي تشاهد الأمواج تتقاذف سفينة « أوتلو » قبل أن
تقرب من الشاطئ وترسو بميناء البندقية في حفظها السفينة
هنا وهي توشك على الفرق جزء من تطور الزوبعة
والزوبعة أيضاً ليست لها أية أهمية أو فاعلية في العمل
المسرحي الأساسي . فلا ينتظر إذن والحال كذلك أن يكون
الدور المسند لجماعة الكورال الدور الأساسي ذا الفاعلية
القوية في العمل المسرحي ، أو أن تكون لهذه الجماعة أية
أهمية كأحد أشخاص الرواية ، كما في المنظر المماثل
من أوبرا « إيدومنيو » .

ويعتبر هذا المنظر من أوبرا « إيدومنيو » نقطة
تحول في أسلوب موتزارت ، قفز من بعدها إلى مرتبة عالية
في كتابة الموسيقى المسرحية ، ولو أن الكلمات الملحنة
لهذه الأوبرا نفسها مليئة بمواضع للإطالة ولحشو الذي
تورط فيه واضع الكلمات جياميتيسا غارسكو ، وقد كان
لايمحبه من موتزارت حبه للإيجاز في عبارته عند تصوير
الأمم الدرامى ، فأطال هو في عباراته عند وضع الكلمات
الملحنة إلى الحد الذي كان موتزارت يشكو منه مرّة
الشكوى ، ويقول : إن هذه العبارات طويلة للغاية ،

« أوبريون » ولطاجر في تأليفه مسرحية « فحول الشعراء بنور تيرج » من بينهم .

• • •

وفي عام ١٧٨٦ كتب موتزارت آخر مسرحياته الأولى قبل أن يبدأ أوبراته الكبيرة التي كتبت له الخلود . وهي مسرحية « متعهد الحفلات الموسيقية » Impresario أو كما أطلق عليها موتزارت بالألمانية : Der Schauspieldirektor وتلدور قصتها على أن أحد « المتعهدين » ويدعى « الهربوف Buff » قد تعاقد هو وفرقة من المغنين على إقامة موسم غنائي في مسرحه . وسرعان ما يقشب الشجار العنيف بين أفراد الفرقة على من تقوم من بين المغنيات بدور المغنية الأولى، prima donna . ولكن المغني المتشور استطاع أن يوفق ما بين أفراد الفرقة ، ويعيد الهدوء والسلام بينهم .

وتشتمل أوبرا « المتعهد » على افتتاحية شائعة ، وعلى بعض أجزاء منها رائعة ، ويحل إلينا هنا أن موتزارت كانت عبقرته قد بدأت في اللعان في الكتابة المسرحية ، ثم تجلى هذا اللعان بعد شهرين من إخراج هذه المسرحية وذلك في أوبرا « زواج فيجارو » Le Nozzi di Figaro

• • •

والواقع أن موتزارت كان قد شهد الكثير من الأوبرات التقليدية الهزلية في رحلاته المتعددة في المدن الإيطالية . ويظهر أنه كان قد اقتنع بأن هذا النوع من الكوميديا هو أقرب إلى تصوير سيكولوجية الناس ، والتأثير في نفس الإنسان أكثر من نماذج الأوبرا الجدية التي كانت تقوم على موضوعات متنافاة من الأساطير الخيالية أو الشخصيات الخيالية أو التاريخية ، بعد رسمها في صورة فخمة ، وبذلك كانت بعيدة الاحتمال . كان موتزارت يؤثر الشخصيات الهزلية لقربها من تصرفات الناس الذين يعيشون في عصره ، وكان يفضلها على آله الأساطير ، وأبطال الخيال .

اليوم ، ذلك لأنها تحتاج في إخراجها إلى مغنيين من ذوى الكفايات الخارقة ، وهذا بالطبع ليس من الأمور البسرة دائماً . وكل جزء من أجزاء هذه الأوبرا ، بل كل أغنية من أغانيها هي في ذاتها من المؤلفات الكبرى الموسيقية من حيث الأسلوب ، ومن حيث رسم الشخصيات . ولكننا إذا نظرنا إليها كوحدة كاملة تملكنا الحيرة عندما نجدها مضطربة ، مفككة الأوصال . ولكنها بعد عدة مجموعات من الغناء والرقص التي تشارك في العمل المسرحي مع ذلك بصفة فعالة تنتهي بختام رائع اشهر موتزارت بصفة خاصة بابتكار أسلوبه في الأوبرا .

فلقد كان مما أسهم به موتزارت في إصلاح نموذج الأوبرا إبداعه في الختام Finale . والتأثير الذي يحدثه هذا الإبداع لا يمكن تحقيقه إلا في الأوبرا — وهو ينحصر في أن إنهاء المظهر الختامي لأي فصل من الفصول ، باشتراك كل المغنين الأساسيين في الغناء معاً في وقت واحد . وكل واحد منهم يُنشد كلمات مختلفة عما يُنشده الآخر ، ليصلوا في النهاية إلى إنشاد قويّ يختتمون به الفصل ويلد المستمعين . ولقد أثقن موتزارت هذه الحيلة الختامية إتقاناً كبيراً حتى أن كل من اتبعوه — وليس هناك من لم يفعل ذلك — يعدون مدينتين له بتطبيقها . كما يبدو أن هذه الطريقة تعد ذات أثر أساسي في كتابة الأوبرا إذ ظلت تطبق إلى اليوم كما كانت في عهد موتزارت .

وإلى جانب ذلك يعد موتزارت سابقاً لعهده بتأليفه أوبرا « اختطاف من سيرايلو » ، فهو بذلك أول المؤلفين الكبار الذين كتبوا كوميديا باللغة الألمانية ، كما أن هذه المسرحية تعد أول أساس لتنهيد الطريق المباشر لمستقبل الأوبرا الألمانية . وقد اتخذها كثيرون ممن جاءوا من بعده نموذجاً ، وعكسنا اعتبار كبير في تأليفه مسرحية

نصوص الأوبرا، وإلا فالويل لها من سادتها الأشراف !
لهذا استبعدت من نصوصها كل هذه العبارات السياسية
الثورية ، وأبرز فيها طابع المرح المتدفق ، والحنف والدعابة
الخاطفة ، ورشاقة العمل المسرحي في سرعة حركته ،
وكل ذلك في مستوى عالٍ عما كان عليه في مسرحية
بون مارشيه .

وأوبرا «زواج فيجارو» هي في الواقع كوميديا
موسيقية أكثر منها أوبرا هزلية ، إذ أن الفكاهة
فيها لا يقصد منها مجرد المزح وحسب ، وإنما ترقى فيها إلى
السخرية أحياناً ، وإلى الدعابة الرشيدة في معظم الأحيان ،
ومن أجل هذا قسمتها « بالأوبرا الخفيفة » Opera buffa
لاتطابق تماماً واقع حقيقتها . وهي أيضاً من الأمثلة الرائعة
للحركة السريعة ، والأجاز في العبارة في عملها المسرحي ،
وفي موسيقاها ، وفي كل ما يبدور بها . وكما أنها تعد
مجموعاً من أغاني الأربا المسرحية اللامعة إلى جانب
القليل من أناشيد الكورال البسيطة ، وأجزاء من الإلقاء
المنحني . وأغان من مجموعات من المعين المنفردين
في صورة الثنائي أو الثلاثي أو الرباعي .. كما تشتمل
في نهاية الفصل الثالث منها على « مارش » قصير في غاية
الإبداع . والافتتاحية التي تمهد لهذه الأوبرا ليست من
النوع الذي يلخص الأوبرا التي تنصهرها مثل تانهاوزر
أو « فحول الشعراء بنورنبرج » من تأليف فانجر ،
وإنما من تلك التي ترسم الطابع العام ، وتنبش الجو
النائد في الأوبرا التي تمهد لها . ومن أجل هذا فقد
جاءت في أسلوب جد رشيقي وجد سريع ، وبريقها
الخاطف يأخذ بالألباب .

وإن موزارت ليقترن من قادة الفرق الأوركسترالية
عزفها في منتهى السرعة التي يتمكن من بلوغها أمهر
العازفين . إذ أن حيويته ورشاقته مشتقتان فقط من
سرعتها المذهلة ، ولو عزفت في شيء من البطء عن تلك
السرعة ولو قليلاً ، لأصيب عندئذ كيانها بالهدم في

وإن أعظم الأوبرات الخفيفة التي كتبت منذ ذلك
العهد إلى اليوم هي المسرحيات الثلاث التي كتبها موزارت
بعد ذلك مباشرة : الأولى «زواج فيجارو» عام
١٧٨٦ ، والثانية «دون جيوفاني» في عام ١٧٨٧ ،
والثالثة «هكنا هن» جميعاً ، أو ملهسة العشاء في عام
١٧٩٠ .

وكل واحدة من هذه المسرحيات تختلف عن الأخرى
تماماً في الطابع ، حتى على الرغم من أن كلماتها الملحنة
جميعاً من وضع شخص واحد ، هو الزاهد لورينزو
داپونتي da Ponte ، ومن تأليف موسيقي واحد هو
موزارت . ومع البريق الخاطف الذي يسود جوها جميعاً ،
وموسيقاها بنوع خاص ، فلذلك تجد كل واحدة منها
تبرز عن الأخرى وسط صخب المنزل والدعابة .
فإن موزارت في مسرحية زواج فيجارو يحرص حرصاً
جارفاً . إذ أخذت خطتها المسرحية ، وكلماتها الملحنة من
مسرحية مرحة لكنها ثورية ، وصيغت في صورة أكثر
مرحاً وبشاشة . أخذها كل من موزارت وواضع
الكلمات داپونتي عن مسرحية الكاتب الفرنسي بيير
أوجيستان كارون دي بون مارشيه بهذا العنوان أيضاً .
وهي مسرحية ثورية ظهرت قبيل اندلاع الثورة الفرنسية
بوقت قصير . ولقد أراد بون مارشيه أن يصب فيها كل
الآراء الثورية للشعب ، وهو أيضاً ابن الشعب وفي أثناء
الثورة أخذ معلوماً مع الآخرين ، وأعماله في هدم بناء
الباستيل .

أما شخصية فيجارو في مسرحيته فهي تمثله كرجل
من الشعب يستنصر من النبلاء والأمراء ، ويخطئ من
قديهم . فجاءت مسرحية بون مارشيه في صورة النقد
السياسي والاجتماعي اللاذع المرير ، للمجتمع الفرنسي
قبيل الثورة الفرنسية مباشرة . وهي من أجل ذلك أيضاً
مليئة بالعبارات القارصة ، بل الجارحة في نقد الأرستقراطية
عما عده موزارت وداپونتي خطراً يجب إقصاؤه عن

مغامرات الفارس الإسباني الفاسق «دون خوان» مع النساء ، التي يشترك فيها مع خادمه الأمين «ليوبيريللو» Leporello ، كما تصور أيضاً جزاءه المحتوم على ما اقترعه من مآس .

وللمسرحية الفكاهية الثالثة هي مسرحية «هكذا هن جميعاً ! أو مدرسة العشاق»
Cosi' fan tutte, ossia la scuola degli amanti
وضمها عام ١٧٩٠ .

ويقصد بعبارة «هكذا هن جميعاً !» أن النساء هن هكذا جميعاً غير وفيات دائماً في حين ! ذلك أن شابين كان لهما صديق هو دون ألفونسو ترأهن معها على أن خطيبتهما من غير شك لن تخلصا لهما في غيبتهما ، بل سوف تقع كل واحدة منهما في حب أى رجل يغازلها . واضطلع الشبان كلامهما السفر والغيبة عن خطيبته ، وأظهرا بذلك إلى عودتهما المفاجئة حدث ما توقعه الصديق دون ألفونسو . وتنتهى المسرحية بأغنية مطلعها «هكذا هن جميعاً !» وأصبح ذلك عنواناً يطلق على المسرحية . والأوبرا مليئة بالمفاجآت الفكاهية والمواقف المثيرة ، وتشتمل على كل مميزات أسلوب موزارت الدرامية السريعة والحلطفة في سرعتها .

وبعد عشر سنوات من كتابته لأولى أوبراته الجدية ايدومينيو ، وضع في عام ١٧٩١ ثانية أوبراته الجدية مسرحية «تيتو الرحيم» Clemenza di Tito ، وقام بكتابتها بمناسبة تتويج ليوبولد الثانى ملك بوهيميا (وهي تشيكوسلوفاكيا القديمة) وأخرجت هناك بمدينة براغ . ولم تلق نجاحاً كبيراً لأنها سارت على نهج الأسلوب الإيطالى القديم ، وكان الناس قد بدأوا يطلبون ألواناً جديدة ، وأساليب جديدة من الأوبرات . وقد أطلق عليها أهل براغ وقتئذ (مسرحية القنطرة الألمانية !) .

وفي عصر موزارت كانت الأوبرات يوجه عام تمثل باللغة الإيطالية أو باللغة الفرنسية . فلم يكتب جلوبك مثلاً

الصميم ، ولما أمكن عن طريقها رسم الجو المتألى انخاطف البهيح ، الذى لابد أن تنشره لتقوم بالتجويد لهذه الأوبرا العظيمة .

وتشتمل هذه المسرحية أيضاً على اختتام في أحد فصولها ، يبرز بأسلوبه الخائل من وجهة رسم الشخصيات ، وبأسلوبه من المحاكاة الكنترايتية - التي اشتهر بها موزارت - وفي التعبير عن المشاعر الدرامية المختلفة . والذين استطاعوا أن يتساواوا معه في تلك العظمة قليلون ، وقليلون من استطاعوا أن يتساواوا معه في تلك العظمة ، بل لا يوجد من استطاع أن يفوقه في تصوير مثل هذا الختام .

وليكيم ما كتبه عنه «بوريس جولدوفسكى» في مجلة «أخبار الأوبرا» Opera News التي تصدرها دار أوبرا المتروبوليتان بنيويورك كتب في ٦ فبراير من عام ١٩٥٠ يقول :

«يلوح أن هذا الختام يلتقي شيئاً على ما سوف يتم من تطور في أسلوب الأوبرا في القرن التاسع عشر حتى يبلغ الذروة عند فايجر . إذ يبدو أن فايجر قد اندفع إلى الأمام بما أتق به من قبله موزارت في هذا الختام من مسرحية «زواج فيجارو» . وفي رأي أن هذه المسرحية تعد بداية الدراما الموسيقية الفاجيرية ، ففي ختامها تشتمل على ثمانية أجزاء قد أحكم اتصال بعضها ببعض ، حتى بدت وكأنها جزء واحد ، وأصبحت الموسيقى والفناء والعمل المسرحي تتساب في اتصال مستمر على نسق الدراما الفاجيرية التي سوف تظهر في القرن التاسع عشر .

والختام المقصود هنا هو المنظر الخامس من الفصل الثالث لمسرحية «زواج فيجارو» وتجسد في نهايته سبعة شخص مسرحية تنفي في آن واحد ، ولكل واحد منها كلام مختلف ، وكل واحد منها يبرز عن الآخر ، دون أن يلقى عليه ، والجميع يتجهون إلى جلسة يتصمون في إنشادها في آخر الأمر .

وفي عام ١٧٨٧ كتب أوبرا «دون جيوفانى» يطلب من براغ ، وأخرجها في تلك المدينة لأول مرة في ذلك العام . وكان موزارت يطلق عليها اسم «الدراما المرحية» Dramma Giocoso لكنونها في الواقع تشتمل على كل العناصر المرحية إلى جانب عنصر المأساة ، فهي تصور

تفرج عنه الملكة وتعطيه مجموعة من التواقيس السحرية ، وتعطى تامينو « الفلوت السحرى » . وبعد اجتيازهما عدة مخاطر واختبارات من طقوس الماسونية يعود تامينو بابنة الملكة ويتزوجها ، ويعود باباجينو بفتاته الحسانه « باباجينا » .

وتشتمل الأوبرا على افتتاحية بارزة بأسلوبها الجميل ، ومن أجل ذلك فهي كثيراً ما تعزف في الحفلات السيمفونية كما تعزف بالمرح في مقدمة الأوبرا .

• • •

من كل ما تقدم يتضح أن موتزارت ولو أنه استخدم الفالاج الإيطالية في الأوبرا ، الأوبرا الهزلية والأوبرا الجدية ، إلا أنه ، كما كان ينتظر منه دائماً ، أدرك الكمال في كل عوذج من امتازح الموسيقى التي اختار الكتابة فيها . ولا يستثنى من ذلك أوبراته ، لأنها تشتمل على إبتكارات تجديدية أكثر من الأوبرات الأخرى التي في عهده ، فضلاً عن أنه بابتكاره طريقة الختام في فصول الأوبرا ، وفي اتصال أجزاء المناظر الختامية في الغناء اتصالاً مستمراً ومتدفقاً قد مهد الطريق إلى الدراما الموسيقية التي نادى بها فاجنر في القرن التاسع عشر . كما أنه أول مؤلف موسيقى كتب الأوبرا باللغة الألمانية ، إذ كانت الأوبرات في عهده تكتب جميعاً إما بالإيطالية وإما بالفرنسية . ومع هذا فإن موتزارت ، وإن لم يكن بطبيعته من المصلحين أصحاب النظريات المسرحية مثل جلوك أو فاجنر ، كان لإبتكاراته العملية في المسرح الغنائى أعمق الأثر فيمن تعاقبوا بعده من كبار الرواد في الموسيقى المسرحية .

أية مسرحية باللغة الألمانية . لهذا عندما كتب موتزارت أوبرا « الفلوت السحرى » وأخرجها بقينا عام ١٧٩١ كانت أولى أوبراته الكبيرة التي كتبت بالألمانية أعظمها شأنًا .

والقصة التي تدور حولها هذه المسرحية هي من القصص الخرافية الخيالية ، أخذت من حكاية كتبها فيلاند Wieland بعنوان « لو لو أو الفلوت السحرى » *Lu Lu oder die Zauberflöte* ، ويحيط بهذه الحكاية المتشعبة جو من الخيال الساحر يمزج بروح المرح والدعابة ، وتكتنفه المكاييد ، كما يبرز منه طابع النبيل والشهامة وروح القروسية . وبذلك تصبح أوبرا « الفلوت السحرى » خليطاً عجيماً من الأوبرا الهزلية ومن الأوبرا الجدية في آن واحد . ويتلخص قصتها الخيالية المعقدة في أن الأمير تامينو كانت تطارده أمعى ضخمة في الغابة ، وسقط مغشياً عليه من حرط التعب ، فأنقذته ثلاث وصيفات « الملكة اليلان » ، فقتلن الأفعى وتركته ، ليخبرن سيدتهن ، ويدخل عندئذ باباجينو صائد الطيور ، وفي تلك اللحظة يفتيق تامينو ، ويرى الأفعى مقتولة ، فيظن أن الصياد هو الذي أنقذ حياته وقطلها ، ويشكره لذلك ، ويستمر هذا الأخير في الزهو والمبالغة بما له من حول ومن قوة ، حتى تعود الوصيفات ويستمنعن إلى أكاذيبه ، فيهرنه ويعاقبته باغلاق قف به بقل ، وسجن يجدن تامينو قد أفاق من غشيته يقدم له صورة بابينا ابنة الملكة فيقع في حبها ، وتظهر عندئذ الملكة وتطلب إليه أن يخلص ابنتها من الأسر ، لأن أحد الكهنة كان قد اختطفها ، فيصحب تامينو باباجينو معه ، بعد أن

معرض العرائس

تجسّد جديدة مشيرة في بلادنا
تحقيق بقلم الأستاذ فوزى سليمان

سعيدة أو حزينة . وكذلك عيوبها وزاياها . وأحياناً لم تمالك نفسها فعنقها على خطاياها « الموهومة » كأنها ليست إطلاقاً قطعة من الخشب . ثم أخذت بين الحين والحين تهددها وتذلها ، وتأخذها إلى صدرها تدعوها للنوم .. أو تحاول أن توقظها في حلق وعطف أسمى ، وتتحدث إليها في حنان ، والعروس لا تجيب .. فتخترع هي عنها الإجابة . ويقوم حوار مؤثر جميل .. تتخلله قبليات « ليه حوار من جانب واحد ، لكنه حلو للغاية ؛ استعمل أجيالاً بعد أجيال حتى يومنا هذا .

● من مصر القديمة :

وأقدم عرائس استطعنا الحصول عليها حتى الآن ، عرائس مصرية قديمة ، تسجل حنان البنات المصريات الصغيرات ..

وجدت « دى » مصنوعة من « العاج » وأخرى من « الخشب » تملو فيها الذراعان والساقان والرأس منفصلة كلها ، تمثل جسم امرأة وليس عليها أية ملابس . وكانت عرائس البنات القديرات غايظة غير مقنة الصنع ، أما عرائس البنات المورسات فشكلها مهذب ، وصناعها دقيقة .

والتمثيل الخشبية الصغيرة التي وجدت في مقابر الأمراء والوزراء وكبار القوم في ممفيس أو طيبة (الأقصر) تعتبر نماذج لتقدم فن العرائس ، فهؤلاء « الخياطون » الذين يقومون بالعجن وإعداد الخبز .. أو الخطاطيون

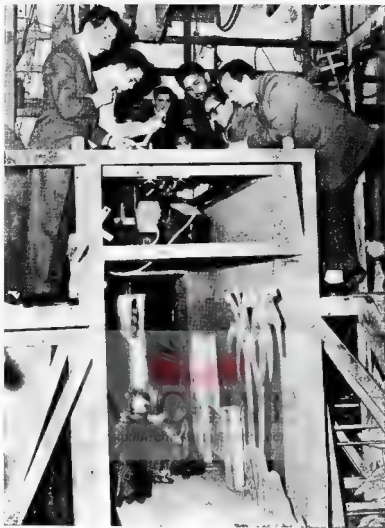
لأول مرة في البلاد العربية يقدم مسرح عسري للعرائس ، قامت على إنشائه ورعايته وزارة الثقافة والإرشاد القوي بالإقليم المصري ، وعرض أول برنامج له باسم « الشاطر حسن » خلال شهر مارس الماضي على مسرح معهد الموسيقى العربية بالقاهرة .

وفن « العرائس » أو « الماريونيت » فن متقدم في أوروبا — وبخاصة في البلاد الاشتراكية (مثل رومانيا وتشيكوسلوفاكيا) ، وفي أمريكا — وتولي الدولة والهيئات الثقافية كل عناية وإهتمام ، وتعتقد له المهرجانات الدولية ، وتقام له المهرجانات العالمية والمسابقات في أكثر من بلد .

● تاريخ العرائس :

وفن « العرائس » فن قديم أيضاً — وإن لم يكن هنالك نص رسمي يحدد مولده — له جلور عميقة تمتد إلى الحضارات القديمة .. في مصر القديمة ، وفي حضارة جاوة ، وعند الإغريق والرومان والقبائل الجرمانية . عثر عليه الأثريون في صور وأشكال مختلفة ، وتحت أسماء متباينة .

ويمكن أن نقول : إن هذا الفن يرجع إلى اليوم الذي وضعت فيه صبية صغيرة — بحنان وعبة — قطعة من الخشب فيها ملامح غامضة لشكل إنسانى ودعت هذا الشيء « عروسها » ، في هذا اليوم ولدت « أول عروسة » .. هذه الصبية الصغيرة أعطت دُميتها روحاً حية .. حاطتها بحبها ، وعكست عليها شيئاً كبيراً من مشاعرها ..



أعضاء فرقة المسرح وممثلون بتحرك عرائسهم

لفلاح مصري يحمل في يده البني مقطّفاً ، ويرتدى ثوباً قصيراً . والدمية الخشبية تنأهب للسر إلى الأمام بساقها في حركة حية . وفي متحف اللوفر أيضاً نماذج رائعة للعالم المصريين وهم يؤدون عملهم الشاق، تقرب إليك طبيعة الجو المصري . ونموذج لقارب خفيف يجلف عليه ثمانية من البحارة في صلابة وقوة، حتى لتكاد تشعر بأنفسهم المتعبة .

وغير هذه الأمثلة مئات أخرى من العرائس تقدم

الذين يحملون الفئوس على أكتافهم .. إن منظر أعضائهم المنفصلة . وحركاتهم الماهرة ، توحي إلينا أنه تكني خيوط قليلة لكي تحركها وتبعث فيها نبض الحياة .

وفي فصل من كتاب « لكوديزيان » عن « العرائس القديمة » يصف دمية مصرية قديمة في متحف « اللوفر » بأن تكون مفاصلها ، وبقيضتها على العصا بيدها ، مما يوحي بأن أصل فكرة العرائس ترجع إلى حضارة مصر القديمة . وهو يتحدث عن تماثيل صغيرة آخر في اللوفر

وفي التابوت الصغير كان والدا الطفل يحققان نداه ..
فيضعان بجوار جسده المعطر دى من « الرخام » الخالص
أو الطين الخفى زضر .. لكي توتس اللعب روحه الصغيرة
الملائكية في حقول الأبدية، وهي في رعاية «أوزيريس» .
والرجل إذا نما وشب لا ينسى الطفل القديم الكامن
في داخله — وإن لم يعترف بذلك — فيواصل اهتمامه
بالدى في صورة دينية أو ترفيحية أو فنية .

هذه نبذة عن تراثنا القديم في فن العرائس ، مما
يؤكد دورها القديم في حضارتنا الفنية .. واليوم نحاول
بتجربتنا الأولى خلق مسرح جديد للعرائس .. ولقد
بدأت فكرة هذا المسرح الجديد مع زيارة فرقة « ساندرا
ريكيلا » الرومانية للقاهرة في يناير من عام ١٩٥٨ ..
ثم كانت زيارة وزير الثقافة التشيكوسلوفاكي لمصر
— بعدها مباشرة — وحديثه مع السيد فتحي رضوان وزير
الثقافة والإرشاد السابق حول تكوين نواة لمسرح العرائس ،
وتقديم حكومته لنا هدية من العرائس ترمز لتاريخ تطور
فن العرائس في تشيكوسلوفاكيا، وهي من البلاد المتفوقة
في هذا الميدان .. وبارشاد خبرتين من جمهوريته
رومانيا الشعبية بدأنا في إقامة أول مسرح عربي للعرائس .

● مسرح العرائس .. والأراجوز

وقد غلب على ظن الكثيرين من الجمهور ومن
الصحفيين والمعلقين أن مسرح العرائس أو الماريونيت
إنما هو نوع من الأراجوز .. وأطلقوا عليه هذا الاسم
في كتاباتهم .

وفي الحقيقة أن فن الماريونيت فنٌ واغده علينا ،
ويختلف عن الأراجوز أو خيال الظل الذي كنا نعرفه .
فإن « اللعبة » تظهر في فنونا شعبية المصرية بأشكال
مختلفة ، منها أن تستخدم مباشرة — كما في الأراجوز —
أو تستخدم اللعبة أو الشخص للاقاء ظل على ستار ،
وهذا خيال الظل .

صوراً من الحياة في مصر القديمة .

ولعل عقيدة المصريين القدماء في البعث وعودة
الحياة كانت عاملاً آخر في تطور وكثرة ما نجد من
هذه الدى في مختلف العصور . ويقول مسيو بلانشا
في حديثه عن مراحل الفن : « يبدو أن التفكير في بئ الموت
عبر العصور كان لشغل الشاغل لخلاء الناس .. وهذا هو السبب في
أن أربس الفراشة تبدو لنا كهدية الموت » .

وقد وجد عدد كبير من الدى الصغيرة الدقيقة تحوط
المتوفى لترافقه في دنيا الخلود .. ترمز لأصدقائه وأعزائه ..
وفي التوابيت نجد دى من الميناء الزرقاء اللامعة، أو من
الرخام . وهي نائمة وأيديها على صدرها ..

ويذكر هيرودوت أنه شاهد الناس في مصر يتبادلون
في حفلاتهم دى صغيرة من الخشب . وقد وجد في
« الحجرية » دى جميلة — كانت لعباً للأطفال — مصنوعة
بهدنة عند الأكثاف والأرداف والركب . كما وجدت
أخرى برأس تميز خصائص الطابع المصري بها وبعينين
طويلتي الأهداب مسحوبتين كاللوزة .. كما وجد دى
« غفيس » نوابيت تحتوي إلى جانب الميت على دى صغيرة
من الخشب تصور نساء عاريات منفصلة عند الأكثاف
يمكن تحريك ذراعها بسهولة .

وفي الطقوس الدينية المصرية كانت تستعمل دى
من البرونز في الحفلات والأعياد الدينية . وقد احتفظ
منها بدى رائعة الصنع من الميناء الزرقاء للآفة ليزيس
والإله أيس .. والإله حوريس .. وفي الأخير نلاحظ
أن « تصفيفة » الشعر متحركة ..

ونجد نماذج من هذه الدى المصرية القديمة في
متحف الآثار المصرية بالدور الثاني حجرة ٣٤ .. هذه
الدى قد اهتم بها قدماء المصريين بأما اهتمام .. وهذا
ليس بغريب .. فحب الأطفال لعرائسهم ، وحسد بهم
عليها من طبيعتهم الغريزية .. حتى لينادى الطفل أمه
وهو على فراش الموت هاتفاً بها « يا أماه .. حينها
أموت .. هل ستضعين معي عرائسي وهي في حداد ..؟ »



الفنان ناجي شاكور مع السيدة دورينا مصصة العرائس الرومانية

وكانت موضوعات الأراجوز أو شخصياته مستقاة من المحيط الشعبي الغريب : الحماة ، والزوج والزوجة ، وحسرى البوليس وهكذا .. فلم يتمكن من التوسع والامتداد إلى موضوعات كبيرة كما سنجده في «الماريونيت». أن «الأراجوز» إمكانياته بسيطة، وأنه لم يتطور. بل ظل في نطاقه التقليدي . أما مسرح العرائس فقد تطور وتقدم . والأراجوز يعتمد على الحوار .. أما مسرح العرائس فيترجم الحوار إلى حركات، لإعطاء الجلو الكامل للفكرة، وتبيته الجلو المسرحي من جميع نواحيه . وهو فن دقيق . فكل «عروسة» تعبر عن فكرة أو عن شخصية مستقلة لها طابعها وتعبيراتها . ولذلك فكل «عروسة» تحتاج

ويقول الأستاذ رشدي صالح البهانة في آدابنا وفنوننا الشعبية :

« إن الأراجوز لم يتطور في الشرق العربي من حيث «التشكيل» أو تشكيل الدمية ، أو من حيث الموضوعات التي يرويها من ناحية تشغيل الأراجوز . وقد ظل الفنان الذي يحرك الأراجوز يستعمل يده من الداخل، ويضع يده إلى تقليل الحركات . ثم إن الأراجوز يقوم بحركات عامة وليست تعبيرية .. ولا يستطيع أن يحرك معاصله .. ما جعله يظل في المرحلة البدائية جدا . إذ المروض أن «العروسة» تقوم بجميع حركات الإنسان ، ولذلك توصلوا في أوروبا إلى تشكيل العروسة والسيطرة عليها من الخارج . وهذا هو أساس فن العرائس .. فالقناتان أو الفنانين الذين يسيطرون على حركات عدد من الدمي .. التي تدعى بذلك مجموعة هائلة من الحركات يمكن تسميتها والملاصة بينها وبين الموسيقى والضوء، وفي النهاية يقدمون لنا مسرحاً كاملاً .. »

جميع أجزاء البلاد . وقد بلغ عدد صarach العرائس ٢٢ مسرحاً ، و في عام ١٩٥٧ قدم خمسة آلاف عرض استمتع به مليون متفرج .. كما شارك مسرح العرائس الروماني « تسانديريكا » الذي نقدا مسرح الدولة .. في المهرجانات والاحتفالات العالمية .
وتختم كلمتها قائلة « إن مسرح العرائس .. كالمون الخفيفة كلها ، والشعر له رسالة مقدسة في خدمة الإنسانية ، ودعم الصلات الثقافية والصداقة بين شعوب العالم » .

● شخصية « الشاطر حسن »

وفي تجربتنا الأولى مع مسرح العرائس وقع الاختيار على شخصية « الشاطر حسن » دون الشخصيات الشعبية في تراثنا الأدبي ليكون منها بطل العرض الأول .. وكان يتطلب في شخصية البطل أن يتوفر فيها وضوحها للججمهور .. وأن تكون سهلة .. مطروقة في أذنها الشعبي ، ولا تخزع من عدم ، بل تستند على معرفة عامة لدى الجمهور . وأن تمثل الشخصية المصرية . وفي الوقت نفسه يحسن أن تجوب أنحاء العالم العربي .. ولذلك اختيرت شخصية « الشاطر حسن » .. أو الشاطر محمد .. وهو التوفيق المصرك الرشيق الذكي السريع الحركة — كما ورد في ألف ليلة وليلة — يواجه أزمات ويستطيع أن يحلها .. لأنه يمثل « ابن البلد » الذي يتغلب بالحيلة على المخازق .. بالحيلة فقط ، لأنه لا يملك سيوفاً ولا خيلاً .. بل عدلته ذكائه وحسب .. فهو يرمز إلى البطولة الشعبية الوطنية إلى جانب أبطال العرب والترك ..

ولعله كان في إحساس — صلاح جاهين — الداخلي وهو يكتب قصة « الشاطر حسن » ويرسم شخصيته أنه فعلاً يرمز إلى شخصية مصرية عميقة وقديمة الجذور ، ولذلك وضع على لسانه كثيراً من الحكم التي تعبر عن هذه الشخصية .. يقول ساخراً — مثلاً — في بعض المشاهد :

« خيال مائة ، قال إيه غيف .. وهو قلبه من جيو ليف .. »
وفي « وقف آخر يقول : « الجبان حيان ، ولو سطوا عليه ديدان ... »

وهي تجربة صلاح جاهين الأولى في التأليف لمسرح العرائس — ولعله كان من الجليل أن يختار جاهين لهذا

إلى درامة . وهناك « عروسة » لها حركة واحدة وأخرى لها عدة حركات معقدة .. وهكذا ..

● مسرح كامل ..

إن مسرح العرائس مسرح كامل بمعنى الكلمة . يؤدى وظيفة المسرح الحقيقي ، ويصفف الكاتب القرئسي جول رومان أهميته قائلاً : « في اليوم الذي يستبد فيه مسرح العرائس مكانه التي يستحقها ، سيدخل الناس من إمكاناته وصلحياته النفسية .. »

ويقول جامستون بائي : « يجب أن نعرف بأن هذه الأتمة الصامتة كانت هي أساس المسرح القديم .. أي المسرح الحقيقي .. المسرح الخالد .. »

ويقول السيدة يوانا كونستانيسكو الخبيرة الرومانية التي أشرفت على تصميم عرائس مسرحنا العربي الأول : « هناك أكثر من صلة بين مسرح العرائس وبين الشعر ، فإن في العرائس يلقى من ذلك المنبع الغضب لمقربة الغضب الشعبية .. وهي عبقرية تنبع باليساسة والدكاء والسخرية المائلة .. وبخبرة مائة فرم العرائس هو محتوى الأدب القصصي نفسه ، والتقصية وأشهر النسخ والأساطير الشعبية . ويتصف باليساسة القوية المدة . وتصوير الحياة الشعبية بهيبتها وسفرتها وملابسها .. »

● في رومانيا

وتقدم لنا السيدة الفنانة مثالا من تقدم مسرح العرائس في بلدها .. وهو ليس إلا مثالا واحداً من تقدم هذا الفن في بلدان أوروبا المختلفة :

« تمتد جلور هذا الفن عندنا — كما هي في بلاد كثيرة — إلى تاريخ بعيد ، حين كان عارضو العرائس يحسون غلور أسواق المدن والقرى ، يرضون عرائسهم المتحركة ببريقها المضيئة ، وتكاثرها اللاذعة ، للصلة أشد الاتصال بجماة الجماهير ، ما كان يدخل البهجة والفرور في نفوس الناس .. »

ولقد تأكد الطابع التقليدي الساحر لهذا الفن بالرغم من الظروف القاسية التي مر بها مجتمعا في الأجيال الماضية . وبعد أن تعرض هذا الفن في بعض الأوقات للنسخ من قبل السلطات الناشئة .. أتبع له في المهدود الأخيرة أن ينفذ .. وشجته السلطات بجميع الوسائل ، حتى تبرا مكانه الذي يستحقه في الثقافة الشعبية التي تبدو اليوم في أرجائها .. ويوجد في رومانيا اليوم ١٢,٠٠٠ بيت من بيوت الثقافة منتشرة في

وبعبر هذه المرحلة التي كانت تقيدنا إلى مرحلة السيطرة على الآلة ..

و«العفريت الأحمر» .. شخصية مخيفة حقيقية .. تستطيع أن تطول وتقصر .. لكنه في غير هذا جبان .. يمكن للإنسان أن يسيطر عليه .. وفي هذا تأكيد لقيمة الإنسان .. أما تقديم شخصية «الجنية» فيها نقد للمرأة الشرهة المزوجة .. والسخرية من شخصية «الرجل» هي سخرية من الادعاء والجهل .. وهكذا ..

● فئة جديدة من الفنانين

قد تختلف آراء الناس والنقاد في مدى نجاح هذه التجربة الأولى .. لكن هذا كله لا ينفي ما يمكن أن يؤد به مسرح العرائس من فوائد، وما يفتحه أمامنا قسائنا من مجالات طيبة ... ففي مسرح العرائس يشترك عدد من مختلف الفنانين .. في إعداد الموسيقى ، وتصميم العرائس ، والديكور ، والإخراج المسرحي والأضواء ، وزيادة على الفنانين بتحرك خيوط العرائس .. فهذا المسرح مجال للفنانين التشكيليين والتطبيقيين من مصورين ورسامين ومزخرفين وشالين .. والفنانون التشكيليون دائماً يشكون من قلة المجالات المتاحة لهم .

وهذا أيضاً ميدان لخلق فئة جديدة من الفنانين المختصين في تحريك العرائس .. وعملهم عمل فني دقيق للغاية ... كيف يستطيع الفنان أن يوصل إحساسه للجنة الخشبية ؟ كيف يعطيها حياة ؟

وبالرغم من دقة إعداد اللعبة .. والمسرح .. والمؤثرات الموسيقية .. والحوار .. إلى آخر الأعمال الأدبية والفنية التي يستلزمها مسرح العرائس ، فإن كل هذا قد ينتهي إلى فشل إذا لم يتمكن هذا الفنان الذي يعمل بأصابعه من ترجمة الأفكار - التي قصد إليها المؤلف - إلى حركات سليمة غير طائشة ..

وفي تجربتنا الحالية ، لم يدرب من هؤلاء الفنانين



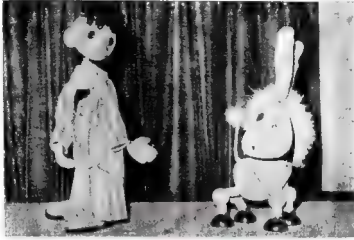
الفئة والحداثة

من شخصيات عرض «الشمس حلت»

العمل وهو رسام كاريكاتوري .. والصلة بين الكاريكاتير وفن العرائس صلة ظاهرة - ولعله استفاد منها تجارب وشعرات تساعده على تطوير فنه في المستقبل .. فالكاتب لمسرح العرائس فن له مستلزماته وشروطه الفنية .. و إتقان الملاممة بين الحركة والحوار .. ويقول لي جاجي نفسه ، إذا كان في النص بعض ضعف فسيبه أنني لم أضبط الكلام مع الحركات تماماً .. وكان جاجي يحضر دروس الماريونيت مع مختلف الفنانين ليستفيد كـ«كولف» ..

● مككنو ... رمز للتصنيع

والشخصيات المختلفة في قصة «الشاطر حسن» قصد بها أن ترمز إلى أفكار معينة .. شخصية «مككنو» الإنسان الآلي .. وتبرز أيضاً إلى التصنيع .. وأن الإنسان العربي يمر بالهتزة التي يقضي فيها على الخرافات وهي هنا ممثلة بشخصية «العولة» و«العفريت الأحمر» وكذلك الجنية .. في قضاء الإنسان العربي على الخرافات والأوهام ،



« التماثل جس - وريقة » عصفور »

بأنصهم استخلاص طابع خاص لم يعبر عن شخصيتهم
وبلادهم .

وليس بكثير على فنان شاب مثل ناجي شاكِر
أن ننوء هنا بجهده في المشاركة الفعالة في خلق فن عربي
جديد .. وهو الذي عاون في تصميم الدى وتشكيل
شخصياتها وإقامة الديكورات .. وقد بدأ بهم بفن
العرائس منذ كان طالباً بكلية الفنون الجميلة .. وكان
مشروعه في الدبلوم عن « الماريونيت في السينما » ..
واختار من قصصنا الشعبي قصة « نصر نصيص » ووضع
السيناريو .. وصمم العرائس والديكور والإعلانات ..
مما يصلح فليماً قصيراً لعدة دقائق .. ويقول :

« لقد حاولت أن أبني بخطوة إن لم تكن كاملة فهي محاولة على أية
حال ، وأريد أن أستكملها فيما بعد ، أو يستكملها غيري من الفنانين » .
ويقول في إيمان الفنان : « من المهم أن نهم نحن الفنانين
بثرائنا الشعبي ، وأن نعمل على الحفاظ عليه وتقديره .. وصرح العرائس
وسيلة لتوسيع تراثنا الثقافي لجمهور »

لقد بادرت الدولة وتبنت أول تجربة لمسرح العرائس ،
ويمكن لهذا المسرح الصغير أن يقوم — كجهاز ثقافي —

إلا نعمة فقط .. وينبغي أن يحدد الهدف الآخر منهم
ليساهموا في نجاح هذا المسرح وتطويره ..

وقد أثبت الفنان المصري جدارته في هذا الميدان
الجديد .. وفي هذا تقول الخيرة الرومانية في حماس ، وهي
لها ١٢ سنة في خلفة مسرح العرائس ، وحائزة على جائزة
الدولة :

« لم أكن أظن أنني سأجد فنانين مصريين يتعاونون
معنا باخلاص ، ويستجيبون استجابة سريعة لفكرة
مسرح العرائس .. وإلى الفنانين المصريين يرجع الفضل
في إنجازنا لعملنا المجهود المشعب في مدة قصيرة للغاية
هي ستة شهور فحسب .

وتشير إلى الفنان الشاب « ناجي شاكِر » قائلة : إنها
لم تبذل إلا جهداً ضئيلاً في تعريفه بأسس فنية العرائس ..
فعنده الموهبة ، أما الخبرة فتأتى عن طريق الممارسة ..

وتتصح بأن يطلع الفنانون المصريون على الاتجاهات
والمدارس الفنية الأخرى — غير الرومانية — ثم يحاولون

وجوته وأريستوفان، وتخصص دروس لفن العرائس في مدارسها في بعض المراحل .

وإعداد « العروسة » ذاتها ، تصميمها وتلوينها ثم عرضها على تروى مفيد . إن ابتكار شخصية «العروسة» يستلزم تنمية ملكة الخيال عند الطفل . وكذلك إعدادها يستلزم القيام بعملية الرسم والخيالة والتطريز والتلوين .. ويمكن للمدرس الموجه أن يبين أثناء إعداد اللعبة المواهب والإمكانيات المتوفرة لدى كل طفل، سواء كانت يدوية أو تخيلية أو عقلية . وقد يستلزم إعداد اللعبة تعبئة نشاط فصل كامل من الأطفال ، وعدد من المدرسين لمدة شهر كامل .

وفي أثناء إعداد الأطفال للدمية تتولد فيهم روح الجماعة ، لأنه لا يمكن لطفل واحد أن يقوم بعمل جميع أجزاء الدمية وحاجياتها . كما يتلقى التلاميذ عن طريق عملهم هذا دروساً في التزامة والحساب ومعرفة وظائف الأعضاء بل دروساً في التاريخ والجغرافية . والمدرس الذي يستخدم هذه الطريقة في التعليم يضمن من دون شك انتباه تلاميذه واهتمامهم ..

- وليد جديد .. يجب أن نراه وأخيراً ..

.. إنه مسرح عربي جديد قد ولد .. ولكي نبهض ويستمر في حمل رسالته ، يجب أن نراه باهتاتنا .. نعد له القناتين المتضرعتين التخصصيين .. نعهد لهم الخبرات عن طريق تجارب البلاد الأخرى .. نشيد له مسرحاً خاصاً يفضل أن يكون في وسط حديقة .. مثل الأزيكية .. ونعده إلى الريف .. ولو على مسرح بسيط .. أو دى من « قوالب » الذرة أو أنابيب البوص .. فيجب ألا يقتصر على القاهرة والاسكندرية ، بل علينا أن نشجع الأدباء والقناتين على أن يرفعوه بمجهودهم وإنتاجهم في العواصم والريف معاً . أى في كل مكان .



تشكيلة من العرائس
الرائعة الشرقية .. للطرب عبد المطلب - رجل البوليس

بدور كبير في تبصير الشعب بالتطورات الجديدة ، ونبد العادات المستهجنة عن طريق الشخصيات الساخرة .. فضلاً عن رسالته غير المباشرة في نشر الوعي الفنى والتلوث الجالى .. وهذا وحده كسب غير قليل ..

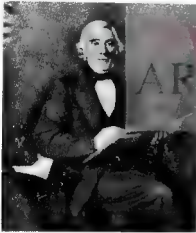
- مسرح العرائس .. والتربية

هذا ولا ننسى الدور الذي يمكن أن تلعبه العرائس ومسرحها في تربية النشء .. وفي الخارج تقدم برامج خاصة بالأطفال تنسم بالتفاؤل والقيم السليمة عن طريق الهجة والمرح .. كما تقدم برامج خاصة للبالغين .. وفي ألمانيا يعد برنامج مدرسى خاص عن العرائس .. وفي براغ في كل مدرسة هناك مسرح صغير للعرائس .. وفي الولايات المتحدة تهتم الجماعات بمسرح العرائس .. وقدّمت عليه كثيراً من الأعمال الأدبية الكبرى .. وفي فرنسا قدّمت على مسرح العرائس أعمال مولير وشكسبير

الفنون الشعبية والفكرة القومية

بقلم الأستاذ رشدي صالح

وكان العالم الكبير بورذان (١٧٣٩ - ١٨٤٠) من رواد البحث الثقافي القوي . فعمل على أن ينشر تاريخ أمته ، ويعرّف بترائها ، وعادات أهلها ، وفنون



إلياس لوندروت

عامتها ، وأصدر فيها بين ١٧٦٦ و ١٧٧٨ ، مؤلفه الموسوم بـ « الشعر الفنلندي »^(١) وهو دراسة في بحور الشعر الشعبي .

صار على إثر بورذان ، رجال آخرون يحركهم

قدماً - في الجزء الأول من هذه الدراسة - تعريفاً بنشأة علم الفولكلور ، وعرضاً لأراء مدارسه المختلفة . وقلنا إن هذا العلم الذي يتناول مآثورات الشعب ، قد ولد في ظل الفكرة القومية ودرج في مدارجها .

ونريد - الآن - أن نقدم مثالا واضحاً للعلاقة بين الفولكلور ، وحركات الاستقلال الوطني .

هذا المثال هو حركة الفولكلور في فنلندا .

أطلق القرن التاسع عشر ، على فنلندا وهي راضية تحت الحكم السويدي ، وبعد سنوات قليلة ، رزحت تحت الحكم الروسي القيصرى .

غير أن الفكرة الوطنية كانت قد سرت إلى هذا البلد الصغير ، الذى فرض عليه المستعمرون ألا يستخدم لغته القومية في المكاتبات الرسمية أو المراسم الدينية أو الثقافة بعمامة .

ومنذ بداية القرن التاسع عشر والمتفنون الفنلنديون يحاولون أن يثبوا في بلادهم روح الاستقلال والحرية . وذلك بأن يحوروا ثقافتهم من التفويض السويدي والرومى ، ويحافظوا على الطابع القوي الخاص بهم . سواء في الأدب أو الفن ، أو التقاليد .

(١) راجع مقال « دراسة في علم الفولكلور » في العدد ٢٧ (مارس ١٩٥٩) من المجلة .

والإسهام في نشاطها . وكانت الجمعية قد شرعت في إصدار مطبوعاتها منذ عام ١٨٤٠ .

ولما أحس الحكم القيصرى خطرها عليه ، أصدر أوامره بالآلا تعرض الجمعية لمسألة « اللغة القومية » وآلا تتناول مطبوعاتها الأدب أو الفكر ، وأن تقتصر على « الدين والزراعة » .

وحرمت السلطات القيصرية الروسية على الجمعية قبول « الطلاب والنساء » بين أعضائها .

غير أن القائمين على أمرها ، ساروا بها ، وهم يهيمون بمواطنيهم أن يتكاتفوا للمحافظة على فنونهم وتقاليدهم الشعبية .

وانتشرت حركة التراث القوي ، عندما اعترفت الحكومة الفنلندية بهذه الجمعية ، ومنحتها إعانات مالية ، وأيضاً تقع عليها مبنها ، ومتحفها ، ومكتبها .

واقبل الشعب الفنلندي ، يكتب لبناء مقر جمعية آدابه ، وتطوع بعض كبار المهندسين للإشراف على تشييد مبنها . فلما أقيم هذا المبنى ، ضم نماذج الفنون والآداب ، والصور والمعروضات والمراجع ، كان الشعب الفنلندي ، هو الذى بناه ، وهو الذى ملأ قاعاته بمادة الفن . فلذا رجعنا إلى الكتاب الذى أصدرته الجمعية سنة ١٩٥٧^(١) بمناسبة مرور قرن وربع على إنشائها ، وجدنا أنها قامت بأعظم الأعمال ، فى ميدان تسجيل الفن الشعبى ، وحفظه ، ودراسته وتحليله .

وما من مرجع فى تاريخ الفولكلور إلا ويفسح جانباً هاماً ، لهذه الجمعية ، التى أقرن اسمها دائماً باسم المدرسة الفنلندية أو التاريخية الجغرافية فى علم الفولكلور .

حب الوطن ، ففى عام ١٧٨٩ أصدر جاناندر كتابه « الميتولوجيا الفنلندية »^(٢) وكان قد نشر من قبل ، مجموعة من حكايات الحيوان ومجموعة أخرى من الألغاز . وكان علماء فنلندة الوطنيين ، يفكرون فى إنشاء هيئة علمية ، تتولى تشجيع الآداب والفنون ، ورعاية التراث الشعبى .

وفى عام ١٨٣١ ، تأسست هذه الهيئة ، باسم « جمعية الأدب الفنلندى » .

جمعية الادب الفنلندى

كان بين الأعضاء المؤسسين للجمعية ، نفر كبير من الشباب المثقف المؤمن ببلاده ، العامل على رفعتها واستقلالها . ونحن نقرأ قانون هذه الجمعية ، فنشعر أن وراءها فكرة وطنية صريحة .

لم تعرف الجمعية بانقسام فنلندة - آنذاك - إلى ولايات متعددة ، بل رأت أن تقبل فى عضويتها أى فنلندى أو فنلندية ، يريد الانضمام إليها ، ويوافق على أغراضها .

وانحدت الجمعية ، من اليوم السادس عشر من شهر مارس ، صيداً لها ، لأن هذا اليوم يوافق ذكرى وفاة بورذان الذى كان رائد الفكر الوطنى ، وطلبة المهتمين بالتراث الشعبى . كما أنها انحدت شعارها الخاص ، من رسم يرمز للشمس وهى طالعة ، وعبرة تقول :

« عشت حلدة مقدسة فى فنلندة »

وتعتبر الفترة من ١٨٤٦ إلى ١٨٤٩ فترة نجاح كبير لأعمال الجمعية ، فقد استطاعت أن ترفع مسألة « التراث الشعبى » إلى مستوى قضية الاستقلال ، وصارع مواطنوها إلى تأييدها ، وأقبلوا على دعمها ،

المدرسة الفنلندية

كانت جهود علماء فنلندا ، تتوالى وتتقدم ، أثناء القرن التاسع عشر .

وكان هؤلاء العلماء ، على صلة بمدارس الفولكلور السابقة التي تناولتها بالدراسة ، من قبل .

غير أن الفولكلور ، تعرض لأزمة حقيقية في أواخر القرن الماضي . وكانت أسباب هذه الأزمة متعددة .. فالمدارس المختلفة التي ظهرت أثناء ذلك القرن ، لم تستطع أن تأتى بحلول مقبولة ، لمشكلة التشابه بين النصوص المختلفة الموطن ، فتمت حكايات ألمانية — أو فرنسية ، لها صور مختلفة وذاتية في أماكن متفرقة — وثمة أساطير سويدية أو فنلندية ، لها صور قريبة الشبه ، ومنتشرة في غير السويد وفنلندا ، وثمة عادات يمارسها فلاح نهر الراين الأعلى ، تشبه عادات فلاح شرقي أوروبا ، بل تشبه كذلك ، عادات الفلاحين على سفاب أنهر الهند ، أو جبال فارس ، أو شمال إفريقيا .

فما هي أسباب هذا التشابه ؟ وما هي العلاقة بين الصور المختلفة للنموذج الواحد ، حكاية كان أم أسطورة ؟ أم قصة شعرية ؟ ثم كيف يستطيع الدارس أن يعرف النص الأصلي ويميزه من مئات وآلاف النصوص المتشابهة ؟

كانت المدارس الفولكلورية السابقة ، قد افترضت فروضاً شتى ، فرأى بعضها أن الثقافات البشرية تعود كلها إلى أصل واحد ، هو الأصل الآري ، وما علينا إلا أن نتتبع بالمقارنة — والتحليل — عناصر الحكاية أو الأسطورة ، وأن ندرس مفرداتها وإشاراتها الأسطورية ، فإذا عثرنا بلفظة منحرفة من الآرية ، أو بإشارة ترجع إلى أساطير الهند ، فقد استطعنا أن نمسك بطرف الخيط . ويبنى علينا أن نستمر ، بعد ذلك ، في المقارنات والتحليل ، وفي ذهنتنا ، أننا سنعود آخر الأمر إلى الثقافة الأم — ثقافة الآريين القديعة .

وكانت مدارس فولكلورية أخرى ، قد رأت أن الشرق على اتساعه ، هو مصدر هذه الحكايات والمأثورات الشعبية التي هاجرت إلى أوروبا ، وارتفعت إليها مع التجار والغزاة ، والقبائل ، وسواها ، فتألف منها نظام من التراث الشعبي ، ما لبث أن أصبح أصل التراث الشعبي في أوروبا .

وكانت مدارس ثالثة ، قد أقامت تفسيرها ، على نظريات علم الإنسان ورات أن حياة الطبقات الدنيا في المجتمعات الأوروبية المتحضرة ، ذات صلة بحياة المجتمعات البدائية ، فإذا أنت فارت المدينة وحضارتها الحديثة ، وذهبت إلى الأماكن النائية المنعزلة ، فسوف تجد بين يديك « مخزناً » من التراث الشعبي القديم — تراث الإنسان القريب من البداءة ، وما عليك إلا أن تعرف تاريخ المجتمعات البدائية وأنظمة الحياة والعادات فيها ، وتخلص من هذه المعرفة ، قواعد تطبقها على حياة الطبقات الدنيا في المجتمعات المتقدمة أو المتحضرة .

كل هذه الآراء ، جاءت افتراضاً ، واستندت إلى أمرين :

الأول : مناهج العلوم الاجتماعية الحديثة الداعمة في تلك الفترة .

والآخر : نوع المادة المجموعة من نماذج الفنون والآداب الشعبية .

أما الأمر الأول فقد فصلناه أثناء حديثنا السابق ولخصناه هنا .

أما نوع المادة المجموعة من الفنون الشعبية ، فقد تحكم فيه منهج الجمع ذاته .

كان القائمون بجمع الآداب والمأثورات الشعبية ، قبل القرن التاسع عشر ، يهتمون على جهودهم الذاتية ، فيلوثون الحكايات ، أو يرصدون العادات ، كما سمعوها وشاهدوها .

هذا القرن) أو عن طريق التسجيل من الميكانيكي، دون الاعتماد على الرواة الأفراد وحدهم (كما حدث في ألمانيا والشمال الأوروبي).

وصحب هذا التحول إفلاس النظريات الأسطورية وقصور الأنثروبولوجية.

وتعرض الفولكلور لأزمة حقيقية كما قلنا.

وكان لا بد من أن تتقدم مدرسة جديدة بمنهج علمي، يتناول طرائق تصنيف المادة الفولكلورية، وطرائق فحصها وتحليلها ومذهب الحكم عليها.

وجاء هذا المنهج، نتيجة جهود علماء فنلندا إلى بنلما إلياس لوزروت (Elias Lönnrot) ويوليوس كرون (Julius Krohn) وإيسه كارل كرون (Kaarle Krohn) وأنتي آرنى (Antti Aarni) ومارتي هامير (Mariti Haavio).

أما إلياس لوزروت، فقد ولد عام ١٨٠٢ وتوفي عام ١٨٨٤، ويعتبر أهم جامع وناشر للفولكلور الفنلندي. ففي سنة ١٨٢٨، قام برحلات لجمع المأثورات في مناطق كاريليا وسافولاكس، ثم بدأ في سنة ١٨٢٩ يصدر مجموعات Kantele من الأغاني الشعبية حتى بلغت أربعة أجزاء عام ١٨٣١، وفي السنة التالية أصدر «طب السحر عند الفنلنديين» وعين طبيباً في كاجانا، وذلك هي موطن للملاحم. وشرع إلياس بحبب المنطقة، باحثاً عن أغاني البطولة، وكانت الجمعية الأدبية الفنلندية تتكفل بنفقات رحلاته، وقد أصبح هو نفسه، أول سكرتير لها.

وكان إلياس لوزروت، يصنف قصص البطولة الشعرية، في حلقات، حسب أبطالها فاستطاع في سنة ١٨٣٣ أن يصنف حول البطرسل فاينا مونين (Väinämöinen) حلقة من ست عشرة أغنية، تألفت من خمسة آلاف بيت.

ونظ هذا الأسلوب سائداً، في ثلثي القرن التاسع عشر، فكان يعقوب جريم - مثلاً - وهو مؤسس علم الفولكلور، يتلقى بنفسه، نصوص الحكايات من رواة يحفظونها.

غير أن هذا الأسلوب في الجمع، تعييه أمور ثلاثة، ... فالدارس الفرد لا يستطيع أن يتقصى بنفسه النصوص الأصلية (Versions) والصور (Variants) ولا يستطيع أن يحيط بنفقات كل نوع من الأنواع، وليس في مقدوره، أن يضبط الأصول والصور ضبطاً دقيقاً. وغاية أمره، أن يجمع - ما يستطيع - من مادة، وأن يقارن بين قراءتها، وهذا منهج لا يعصمه من الخطأ الجسيم فقد ينيب عنه نص هام، أو صور هامة لهذا النص.

والنتيجة أن الباحث القرد لا يستطيع أن يقدم لنا أحكاماً موضوعية، مبنية على استقصاء شامل، وهادئة عن إحاطة حقيقية.

وغاية جهد هذا الباحث، أن يفترض فروضاً، ويتصفق أحكامه، ويجري وراء «الحديث» والاشتقاق المطلق.

وعلى هذا النحو، سارت معظم مدارس الفولكلور الأولى، إلى أن جاء منهاردت Mannhardt عالم ألمانيا، وأستاذ المدرسة الأسطورية، فاشتق لنفسه طريقة جديدة أقرب إلى طرائق العلوم، ذلك أنه استخدم بطاقات الأسئلة في جمع مواد الفولكلور فطبع نسخاً كثيرة من هذه البطاقات، وأرسالها في أنحاء مختلفة من مواطن الثقافة الشعبية الألمانية (ألمانيا وبلاد الشمال الأوروبي)، وأفاد من الردود عليها.

وكانت هذه الخطوة، تشير إلى تغير خطير في مناهج جمع المادة الفولكلورية. وتوشك أن تقود هذا العلم إلى استخدام طرائق الجمع الموضوعية، سواء عن طريق التسجيل الميكانيكي (الذي استخدم في أوائل

لقد جمع إلياس مادتها من الأغاني الشعبية الدائرة حول بطولات كالفالا ورتبها وربط بين أجزائها ، بأشعار من نظمه هو .

وأتارت طريقته تلك نقداً واعتراضاً فليس من حق جامع الأغاني أن يبنى منها ملحمة ، أو يضيف إليها شيئاً من إبداءه الخاص . ومن أشهر المعارضين على طريقة إلياس هذه العالم الإيطالي دوفينيكو بيترى أنتونيسو كومباري (Dominico Pietro Antonio Comparetti) غير أن إلياس نفسه قد رد على هذه الاعتراضات بأنه من أكبر رواة القصة الشعر الفنلندية وأكثر الناس معرفة بها ، ومن أقدمهم على فهم مكان كل قصة فن سائر القصص .

وقال ا.د. نيمى إن الإضافات التي صنفها إلياس ليست بخطية فهي لا تتجاوز السنة في المائة من مجموع أبيات الملحمة ، وأما بقية فن صنع الشعراء الشعبيين أنفسهم .

وأما ما كانت أحكامنا على جهود إلياس فالأمر المسلم به ، أنه أبرز إلى الوجود عملاً ضخماً ، ما لبث أن أصبح مادة للدراسات التاريخية الجغرافية ، تلك الدراسات التي أعطتنا يدورها ، أحدث منهاج في البحث والتصنيف .

يوليوس كرون Julius Krohn

أصدرت الجمعية الأدبية الفنلندية ملحمة كالفالا في عام ١٨٤٩ .

وفي هذه السنة ولد الرجل الذي أخضعها لمناهج الدراسة التحليلية التاريخية الجغرافية ، وذلك الرجل هو يولوس كرون ، الأديب المؤرخ وأستاذ اللغة الفنلندية في جامعة هيلسنكي الذي يعتبر مؤسس « تكتيك » الاستقراء والتصنيف المعروف بمناهج المدرسة الفنلندية .

وما لبث إلياس أن وسع هذه الحلقة ، وسياها كالفالا ، أي موطن الأبطال .

وتلك هي التي أصدرتها الجمعية الأدبية الفنلندية في سنة ١٨٣٥ ، في طبعة قليلة النسخ (٥٠٠ نسخة) وكانت الجمعية الأدبية ، قد منحت إلياس مبلغاً من المال قبل ذلك (في سنة ١٨٣١) ليقوم برحلة لجمع الخادج في منطقة لابلاند . وسجل إلياس خلال هذه الرحلة ، ٥ آلاف مثل ، و ١٢٠٠ لغز ، و ٥٠ حكاية ، و ٢١٠٠ أغنية بطولة .^(١)

وبعد هذا ، انصرف إلياس إلى تصنيف هذه المواد ونشرها ، فظهرت الكتب التالية :
كانتلييتار (Kanteletar) . سنة ١٨٤٠ وهي مجموعة من الأغاني الشعبية التي تقارب مائة أغنية وكتاب « أمثال الفنلنديين » وبه سبعة آلاف مثل (١٨٤٢) و « ألغاز الفنلنديين » وبه (١٦٤٨) لغزاً . (١٨٤٣) عام ١٨٤٤ .

رأى إلياس أن يفيد من مجموعات الأدب الشعبي التي تم تسجيلها ، بإصدار طبعة جديدة من « كالفالا » فأرسل دانيال يوريباس (Daniel Europaeus) في رحلات أخرى لجمع المواد الأدبية .

وعندما أنهى يوريباس رحلاته التي استغرقت المدة من ١٨٤٥ إلى ١٨٤٨ كان قد سجل ٢٨٠٠ صورة لنصوص غير معروفة من الأغاني الشعبية .

وفي عام ١٨٤٩ نشر إلياس الطبعة الجديدة الموسعة من ملحمة « كالفالا » (Kalevala) وضممتها ٥٠ قصة شعرية ، منظومة في ثمانمائة واثنين وعشرين ألف بيت .

ولكن كيف صاغها إلياس ؟

(١) أغنية البطولة (Runo) أو (Runo) معناها في دراسة الفولكلور الفنلندي - قصيدة منظومة على محور الشعر القديم .

فأصدر عنها كتابين في سنة ١٨٨٩ و ١٨٩١، ولم يلبث هذا الأستاذ العظيم حتى طُبِّقَ منهجه على أنواع الفولكلور الأخرى .



كارل كرون

وترك كارل مؤلفه الهام في الأسس النظرية لمنهجه ، وذلك هو كتابه « مباحث في الدراسات الفولكلورية » . وكما اهتم أبوه بأشعار كالفالا ، اهتم هو بها فأصدر في عام ١٩٢٤ « دراسات في كالفالا » (Kalevalastudien) . ورأى كارل أن مصدر هذه القصص الشعرية جميعاً هو مصدر تاريخي .

يقول الأستاذ أونوهارفا في دورية « أنصار الفولكلور ص ١٥ - العدد ١١٢ :
« تشير الأغاني الملحمية الشعبية في كالفالا إلى وقائع تاريخية ، وأما شخصياتها التي لعبت دوراً فيها فأبطال عاشوا في عصر غابر ،

يقول يوليوس عن طريقته :

« قل أن أصل إل أية نتائج نهاية أرتب النصوص المختلفة ترتيباً تاريخياً وأصلها على أسسها الجغرافية ، ذلك لأنني تبين أن هذه الطريقة وحدها تستطيع أن تميز بين العناصر الأصلية ، وتلك العناصر التي أضيفت فيما بعد » .

وفي السنوات الأخيرة من حياته أعلن يوليوس أن « القصائد الشعبية التقليدية الدائرة حول الخلق ، تحتوي على مادة أسطورية ، على حين تقوم أغاني البطولة على أساس تاريخي ، ذلك بالرغم من أن النوعين كليهما ، قد اعتبرا في الماضي ، نوعين أسطوريين » .

والكتب الأساسية التي تركها يوليوس هي دراسات في هذه الملحمة : كالفالا ، ومنها التفسير البشري Genetic لمكالفالا ، و « صور مختلفة لنص الكالفالا » و « مباحث متعلقة بكانتيلتار » .

كارل كرون Kaarle Krohn

إذا كان يوليوس كرون ، قد بدأ مناهج المدرسة التاريخية الجغرافية ، وقصر هذا المنهج على أشعار كالفالا ، فإن ابنه كارل كرون ، قد وسع هذا المنهج ، وارتقى به ، وأرسي قواعده ، بحيث صارت طريقة كارل طريقة عالمية ، فإذا ما ذكرنا المدرسة الفنلندية ، فإننا في الواقع نقصد طريقة كارل كرون في تصنيف الفولكلور ، ودراسه .

نشأ كارل ، في ظل والده العظيم يوليوس فلم يكن عجباً أن يقوم أثناء سنوات تعليمه برحلات لجميع نماذج الفولكلور ، ولم يكن عجباً أيضاً أن يلقى كارل من عنابة الجمعية الأدبية الفنلندية ما لقيه أبوه من قبل ، ذلك بأن هذه الجمعية هي التي تحملت نفقات رحلات كارل سنة ١٨٨٤ - ١٨٨٥ .

وقد أثبت كارل جدارته ، فجمع أثناء هذه الرحلة ١٨ ألف نموذج من الفولكلور ، من بينها ثمانية آلاف حكاية .

بدأ كارل بمحوته العلمية الفولكلورية بفرع الحكايات

النتائج في دراسة الحكاية الشعبية « وهو الصادر عن أنصار الفولكلور برقم ٩٦ لعام ١٩٣١ .

مناهج المدرسة التاريخية الجغرافية

كان يوليوس كرون ، أثناء دراسته لأغاني كالافالا ، قد قام بتحليلها إلى العناصر الأساسية المكونة لها ثم درس انتشار هذه العناصر ، ليرى أين هي نقطة البداية بالنسبة لكل عنصر على انفراد ، وما هو الطريق الجغرافي ، الذي اتخذته أثناء انتشارها وارتحالها .

وعندما جاء كارل كرون ، اعتنق المنهج التحليل السابق ، وطبقه على الحكايات بعامة .

ولما أصدر دراساته الأولى عام ١٨٨٠ ، لبث العلماء يتحدثون عن المنهج التحليلي وكأنه هو المنهج الفنلندي .

ثم امتدت طريقة الفنلنديين إلى سائر الأنواع الفولكلورية . كالأهازيق والقصص الشعرية والحكايات الخرافية واستخدمها العلماء في أوروبا وأمريكا وروسيا ، وصارت جزءاً أساسياً ، في مباحث الفولكلور ، وتصنيف أنواعه .

وتفترض هذه الطريقة أن في كل حكاية شعبية ، أو في كل فقرة من فقرات المادة الفولكلورية عنصر أساسيا Motif ، له تاريخه الذي ينبغي أن ندرسه في استقلال عن سواه .

وأن الباحث وفقاً للمناهج الفنلندية ، يريد أن يحصل على نص أصلي للحكاية ، يستطيع أن يقابل عليه الصور المختلفة (Variants)

ويريد كذلك أن يضع تقديراً تاريخياً لعمر هذا النص الأصلي ، ويبين موطنه الأول . ثم يقتضي التغيرات التي طرأت على النص الأصلي ، بانتشاره من جبل إلى جبل ، ومن مكان إلى مكان .

وودى هذا ، أن يتوافر للباحث ، قدر كبير من

وسرحها الجغرافي ، عبارة عن جنوب شرق قلعة بمراكز سكانه القديمة ، كما أن أصل هذه الأغاني التاريخية يعود إلى فجر التاريخ القلتى « ولقد كان كارل كرون يظن أن لهذه الأغاني أصلاً أسطورياً ، غير أنه آمن بعد ذلك بطبيعتها التاريخية .

ولم تقتصر جهود كارل كرون على الدراسات العلمية ، فعمل أعظم هذه الجهود أثراً ، أنه قام بنشاط كبير لتنظيم المشتغلين بالفولكلور عامة ، وإقامة علاقات علمية دولية بينهم ؛ ففي عام ١٩٠٧ ، أنشأ هو والعالم أكرل أولريك Axel Olerik « أنصار الفولكلور »

Folklore Fellows وهي هيئة دولية مؤلفة من جمعيات الفولكلور في مختلف بلاد العلم ، ومن علمائه المومنين بالمنهج المقارن . وظل كارل رئيساً لتحرير « رسائل الفولكلور »^(١) Folklore Fellow Communications

حتى يوم وفاته ، فصدر منها ١٠٠ عدد بإشرافه ، وبعد وفاة كارل استمرت دورية أنصار الفولكلور في الصدور تحت إشراف أكاديمية العلوم الفنلندية وبالتعاون مع عدد من أساتذة هذا العلم في الشرق والغرب .

ولقد أخذ كارل كرون على عاتقه ، تنفيذ برنامج واسع المدى ، يمتد إلى النطاق العالمي ، وكان هدف هذا البرنامج دراسة الحكايات الشعبية وما يتصل بها ، وكان كارل يلقى تأييد سائر العلماء خارج بلاده .

والمشكلة التي سعى العلماء إلى حلها ، كانت هي مشكلة وضع أسس التصنيف للمادة الفولكلورية .

وكان كارل يدعو منذ ١٨٩٠ ، إلى إيجاد مثل تلك الأسس ، حتى يتسنى تصنيف المواد الفولكلورية والمراجع المطبوعة ، والمخطوطات على أساس توافرها ، وتنوعها وشمولها .

واستطاع كارل ، أن يحقق هذا الغرض فوضع منهاجاً للمعلومات السابقة ، وذلك في كتابه « نظرة عامة إلى بعض

(١) يستخدم اختصارها « F.F.C » في المراجع عن حركة الفولكلور الفنلندية .

وأتيه في عام ١٩١٣ « بمختصر الدراسة المقارنة للحكاية الشعبية » وصدرت له بعد ذلك « طريقة العمل الفولكلورية » و « الدراسة المقارنة للألغاز » و « ثبت بأنواع الحكاية الشعبية » و « نظرة عامة إلى أدب الحكاية »



آنتي آرن

وكان آرن يعتقد أن الحكاية الشعبية في ذاتها ، لاقية لها بالنسبة لدراسة الميتولوجيا ، أو لدراسة أي فرع آخر .

وأن الحكاية الشعبية تنقل بغير قيمة إلى أن يتم تحديد تاريخها بواسطة الدراسة المقارنة .
يقول كارل كرون عن جهود آرن :

« لقد أثبت آنتي آرن خطأ الفكرة القائلة بأن الأجزاء الثابتة غير المتغيرة ، في الحكاية إنما هي الفقرات المنفصل بعضها عن بعض . وأثبت كذلك أن لكل حكاية موضوعاً وتركيباً » .

ومعنى ذلك العلول عن الاعتماد على مقارنة الفقرات

نصوص الفقرات الفولكلورية ، وأن تكون هذه الفقرات ذاتها ، قابلة لأن تنحل إلى عناصر تفصيلية .

وعندما يجمع الباحث النصوص الكثيرة لهذه الفقرة ، ويتأكد من اشتغالها على عناصر أساسية أو عناصر مركبة ، ينظمها حسب طبيعتها : فالنصوص الشفاهية تنظم على أساس جغرافي والنصوص المكتوبة تنظم على أساس تاريخي .

وبعد تنظيمها تاريخياً وجغرافياً ينشئ بينها تسلسلاً ثابتاً غير قابل للتغيير .

وإذن ، فقد صنف الباحث النصوص على أساسها الجغرافي والتاريخي ، وأنشأ بينها تسلسلاً على بطاقات التصنيف التي يستشيرها أثناء بحثه .

وإذن ، فعمليات الجمع والتصنيف ، قد انتهت إلى المرحلة التالية ألا وهي مرحلة التحصين .

فيختار الباحث التفاصيل الواردة في سائر النصوص أو معظمها أو في عدد كبير منها . ويلبس الطريقة التي عالج بها كل نص ، هذه التفاصيل .

وقد يحكم الباحث بأن هذا النص هو الأصل وأن النصوص الأخرى صور مختلفة منه .

آنتي آرن Antti Aarni

تقدمت مناهج البحث التاريخية الجغرافية على يد عالم آخر هو آنتي آرن . الذي يوصف بأنه واضع أهم « ثبت لأنواع الحكايات الشعبية الفنلندية » .

والحق أن آرن لم يقتصر في فهرسه ذلك على نصوص الحكايات الشعبية المجموعة حتى عام ١٩١٨ ، بل إنه ضم إليها ، نصوصاً مختلفة للخرافات .

وأول أعمال آرن ، صدر عام ١٩٠٨ بعنوان « الدراسة المقارنة للحكايات الشعبية » .

وفي سنة ١٩١١ أصدر كتابه الثاني « قرابين السحر »

فقد أثبتت أن شرق فنلندا ليس هو الموطن الفولكلورى الأغنى ، بل إن مناطق الغرب تفيض أيضاً بالمادة الفولكلورية .



مارتي هافيو

ولم يلبث هافيو أن اتبع مسابقة ١٩٣٥ بمسابقة ١٩٣٦ لجمع الخرافات .

وخلال هاتين المسابقتين نشأت شبكة واسعة من جامعي النماذج .

فأصدر هافيو مجلة « الفولكلور » لتقوية الروابط بين أعضاء شبكة جامعي النماذج .

واستمر جمع النماذج في نشاطه إلى أن وقعت الحرب العالمية الثانية ، فلما انتهت عاد علماء الفولكلور الفنلنديون إلى بذل جهودهم الكبيرة فبلغ عدد النماذج المسجلة المفهرسة في أرشيف الجمعية الفنلندية الأدبية ١,٤٠٠,٠٠٠ نموذج حتى سنة ١٩٥٥ .

Motifs إلى النظر في كل حكاية موضوعاً وتركياً وتاريخياً .

ويضيف كارل كرون أن آتني آرنى قد أعاد الثقة إلى نظرية بنفى الشرقية لكنه بين أن هناك حكايات شعبية نشأت في غرب أوروبا ، وذلك بالإضافة إلى تلك الحكايات المرتحلة من الشرق إلى القارة الأوروبية .

وفي كتابه « الدراسة المقارنة للألغاز » أظهر آرنى مرة ثانية ، التأثير الثقافي الشرقى ، الممتد خلال البلاد الغربية .

مارتي هافيو Martti Haavio

ولكن جهود المدرسة التاريخية لم تقتصر على ميدان الدراسة النظرية ، بالرغم من سبقها الكبير في مثل هذه الدراسة .

لقد امتاز علماء الفولكلور في فنلندا ، بالاعتناء بعمليات جمع النماذج ، وتسجيلها ، وتصنيفها ، ونقل نتائج هذا الجهد إلى اللغات العالمية .

ولدينا مثل معاصر يظهر في جهود الأستاذ مارتي هافيو ، أستاذ الفولكلور المقارن بجامعة هيلسinky ومدير أرشيف الفولكلور في الجمعية الأدبية الفنلندية ، وعضو أكاديمية العلوم الفنلندية .

في سنة ١٩٣٥ ، احتفل شعب فنلندا بمرور مائة سنة على صدور ملحمة كالكالا .. وأقيمت مسابقة عامة بين هواة الفولكلور والمشتغلين به ، موضوعها جمع مزيد من النماذج ، وأصدر الأستاذ هافيو مختصراً لإرشاد المتسابقين ، وأدار هافيو هذه المسابقة التاريخية التي أضافت إلى أرشيف الفولكلور ١٣٣ ألف نموذج جديد .

وتعرف الجمعية الفنلندية في تقريرها الرسمي عن المائة والخمسة والعشرين عاماً الأخيرة من نشاطها ، بأن نتائج هذه المسابقة قد غيرت موازين الفولكلور ،

قصة سليمان وملكته سبأ

كهاير وهبنا أهل الحبشة

نظام الدكتور مراد كاسوت

شيئاً من تجارة الجزيرة العربية يحتاج إليه «سليمان» وهو الذهب الأحمر والخشب الأحمر الذي يعز على السوس . أسرع التاجر يلبي ما طلبه منه «سليمان الحكيم» ، واشترى الملك منه كل ما عرضه عليه ، وأجزل له في الحطاء ، ومكث «ثمارين» التاجر بعض الوقت في بيت المقدس شاهد فيها عظمة «سليمان» ، وسمع من حكمة ، وأعجب بهذا وذلك ، وكان أشد إعجاباً بطريقة حكمه للحقبة ، وحب شعبه له .

وعاد التاجر إلى ملكته «ماكيدا» في الجنوب ، وأخذ يقص عليها بعض ما شاهده من عظمة «سليمان» وما سمعه من حكمته ، وكانت كلماته كالماء للعطشان ، وكان خير للجائع ، وكالدواء للمريض ، وكالملايس للعاري ، حل حد تعبير القصة . ثم قص عليها أمر الميكيل الذي يقيمه «سليمان» في بيت المقدس ، وكيف كان يعمل به سبعاثة تجار وثماعة بناء ، حتى جعلوا منه تحفة تروق رؤيتها ، ولا تكاد تسام من التطلع إليه .

واستمعت للملكة إلى حديثه ، ثم أبدت اهتماماً زائداً ، وأخذت تسأله عن هذا الملك ، وتلخ في السؤال ، والتاجر يرد عليها في إسهاب حتى أثار إعجابها أيضاً «سليمان» ، ورفقت في أن تذهب إلى بيت المقدس لتقابل هذا الملك العظيم ، وتزود من حكمته ، ولم يشأها عن عزوها الصادق في السفر ، ما عرف عن طول مدة الرحلة وشاقها وتعرض المسافر لأخطار الطريق من حرٍّ وبرد وأمراض ونهب وسطو ، ولم تلبث طويلاً

سجل أهل الحبشة قصة سليمان وملكته سبأ في كتاب لم يعرف باسم «كبرانيشت» ، أي عظمة الملوك . وجاء في نص الدستور الإثيوبي المادة الثانية أن إمبراطور إثيوبيا من سلالة سليمان الحكيم بن داود من سبط يهوذا ، ولقب إمبراطور إثيوبيا «الأسد القاهر من سبط يهوذا المختار من الرب ملك ملوك إثيوبيا» . وتقوم هذه القصة وتنتشر في الحبشة في القرن الثالث عشر الميلادي وقد استمدت مادتها من لمصادر يهودية وسبسية وإسلامية وحشية قديمة . وكان الدافع إليها دعم سلطة الأسرة الحاكمة التي استولت على عرش إثيوبيا في أواخر القرن الثالث عشر . ورجعت القصة بأصل هذه الأسرة إلى عهد قديم ممن في القيدم ، هو عصر سليمان الحكيم .

تقول القصة : إن ملكة إثيوبيا «ماكيدا» كانت على جانب عظيم من الجمال والحكمة ، ألهمها الله أن تقوم بزيارة «سليمان» لتزود من حكمته . وما كانت لتقوم بهذه الزيارة إلا استجابة لهذا الإلهام ، وكانت «ماكيدا» واسعة الرأاء تملك الكثير من الذهب والفضة وعدداً كبيراً من الإبل والعبيد ، وكان العبيد يعملون بإرضاءها ونحت إمرتها في نقل التجارة إلى الهند من ناحية وأسوان من ناحية أخرى ، وكان هناك تاجر ذاع صيته ، وأبنت تجارتها يدعى «ثمارين» تملك خمسمائة وعشرين جملاً وثلاثمائة وسبعين سفينة ، وما سمع «سليمان الحكيم» عن هذا التاجر أرسل يستدعيه ، وطلب منه أن يحمل إليه

ثروة ، بل كان كل غرضه الحكمة ، والحكمة وحدها .
ولما طال بالملكة المقام ، وأحسَّت بأنها امتلأت من
حكمة « سليمان » وأن الحكمة وجدت طريقها إلى قلبها .
جمعت شجاعتها ، وحلته عن عقيدة شعبها وهي
عبادة الشمس ، ثم ردَّت له ما سمعته منه عن إلهه
وعن تابوت العهد وعن لوح موسى النبي ، فشرح لها
« سليمان » قوة « العِلِّ » الخالق ، المبدع لكل شيء ،
فسرعان ما تنكَّرت لدينها القديم ، واعترفت بقوة الواحد
الأحد خالق السموات والأرض .

أضحت « مأكيدا » سنة أشهر في ضيافة « سليمان »
استمعت فيها لحكمته ، وأعتقت ديانته ، ثم تفقَّهت
فيها ، وكانت تريد أن تمكث إلى جانبه ، ولكن مهام
ملكته الملحة جعلتها تعجِّل بالرحيل . فأرسلت إلى
« سليمان » تنبه برعبتها في العودة . ولم يكن « سليمان »
يُتقِن صدق عزمها على العودة حتى انقبضت نفسه ،
وحزن حزناً شديداً . وراودته نفسه أن يزوج هذه
الملكة الجميلة التي بهرته بحكمها ورجاحة عقلها ، وطول
أناها وحسن تضرُّفها للأموار .

فأرسل إليها يقول : أتيت إلى لتعرفي كل شيء غني
وهي أنت ذى قد عرفت الكثير غني ، ولكنك لم
تعرفي كيف أعيش في قصري ، ثم دعاها لأن تقيم معه
في هذا القصر ، لتستكمل معرفتها ، وتكون بهذا غير
نازمة على ما قد يفوتها .

فلبَّت « مأكيدا » دعوته ، وانتقلت إلى حيث أراد ،
وهي لها « سليمان » مكاناً تستطيع أن ترقب منه ما يجري
في القصر دون أن تززع أحداً ، أو يزعجها أحد . وزين
غرفها بأبهج الزينة وأجمل ما عرفه العالم من جواهر
كريمة وطاقس فاخرة وصنائر ثمينة ، وعطر الغرفة
بأنواع العطور والبخور وزيت المر .

وكان يقدم إليها ألواناً من الطعام والشراب لم تر
الذنيا مثلاً من قبل ، فأقبلت عليها في نهم ، وزاد

حتى أعلنت رغبتها هذه إلى شعبها . فوافقها على
ما أرادت .

وعندها ، أمرت « ثمارين » أن يُعِدَّ للرحلة عدتها .
فجهَّز سبعائة وسمية وتسعين جملاً وعدداً لا يحصى من
من البغال والخمير وكل ما يلزم الرحلة من زاد ، وبدأت
الملكة رحلتها الطويلة تحيط بها كل أسباب العظمة
والباه .

ووصلت بعد سفر شاق إلى بيت المقدس حيث
استقبلها الملك العظيم . وحاطها بجميع أسباب الإجلال
والترحيب . وأُفرد لها جناحاً خاصاً في قصره ، ثم أمر
خُدمه وطهاته أن يقوموا على خدمتها وبمجهزوا لها ولقافلها
الكبيرة كل ما تحتاج إليه مما يوفر لها الراحة التامة والإقامة
السعيدة ، حتى لا تشعر بألم الغربة . وتخصَّص لها فرقة
من خمس وعشرين مغنية وخمس وعشرين راقصة يُقدِّمْنَ
لها من ألوان التسلية ما يروِّح عن نفسها .

وكان « سليمان » يكثر من زيارتها في المباح الذي
خصص لسكنها مجلس إليها . ويستمتع إلى حدٍ كبير وهو
في كل مرة يحس بممتعة لا تضارعها ممتعة . وأخذت الملكة
تستمع إلى حكمته ، وهي تشكر الله الذي ألهما أن
تقوم بهذه الزيارة ، فقد مكَّنتها من الاستمتاع بمحدث
« سليمان » والامتلاء من حكمته .

ثم كانت تذهب إلى « سليمان » وهو يشرف على
بناء هيكله ، فتجده يرشد الصناع والعاملين إلى أعمالهم ،
فأعجبت بعلمه الغزير الذي وعى جميع الفنون . وكَم
كانت دهشها حين تيقنت معرفة « سليمان » لأكنسة
الحيوان والطير وهو يملك قوى خارقة يسيطر بها على
الأرواح والشياطين ، فتأمر بإمرته .

وعرفت الملكة أن الرب وهب له كل هذه الصفات
وتلك القدرة ، لأنه لم يكن ينبغي من وراء ذلك شهرة ،
أو ميل إلى الدخول في حرب ، فيفسخ هذه القوى
للوصول إلى نصر : أو يرغب من وراء ذلك في جمع

« سليمان » . وأنه ملك ذائع الصيت مشهود له بالحكمة وحسن تصريف الأمور . فدخل على أمه يسألها صحة هذا الخبر ، فأكدته له ، وأخبرته أن مملكة « سليمان » هذا بعيدة ، والوصول إليها صعب عسير على من كان في مثل سنه . وحمل الصبي هذا في نفسه ، وأخذ في تعلم القروسية وأمور الحرب وصيد الحيوان في البر والبحر . حتى إذا ما بلغ أشده وأدرك الثانية والعشرين أبدى رغبته إلى أمه « مأكيدا » في السفر ليرى أباه « سائيا » ويتعرف عليه . فاستدعت الملكة « ثمارين » التاجر إلى حضرته . وأمرت أن يجهز قافلة تحمل ابنها إلى بيت المقدس حيث يرى « سليمان » . ثم يعود به سالما إلى بلاده . ثم أعطت الملكة ابنا « منياك » الخاتم الذي كانت قد أخذته من « سليمان » حتى يتعرف الملك على ابنه .

اعطى الرب سليمان في رحلة حتى وصل إلى حدود فلسطين . وهناك الناس يتطلعون إلى وجهه حتى عرفوا من ملاحه أنه ابن « سليمان » . وحمل الناس الأخبار إلى « سليمان » بأن تاجرا وصل إلى بلادهم ، وأنه على صورته . فأرسل الملك إليه من يستحثه في السير .

ولما أدخلوه عليه عرفه الملك لثوبه . ونهض يعانقه وقبله في جبينه وله وبين عينيه . وأكرمه غاية الإكرام . ثم أهدى إليه منطقة من الذهب ، ووضع تاجا على مفرقيه وخاتما في أصبعه . وأجلسه معه على العرش ، وجعله مساويا له . وقال عنه الناس إنه من سبط يهوذا . ثم قدم « منياك » الخاتم الذي أخذه من أمه إلى « سليمان » وسأله أن يعطيه مقابل هذا قطعة من غطاء تابوت العهد حتى تقدسه أمه وشعبه .

وانجبت نية « سليمان » أن يستبقى ابنه . فجعل يغريه بمختلف أنواع الإغراء حتى يقبل أن يمكث معه

في إقبالها ما كانت تحويه المائدة من الأقاوية التي تستميل أماره وتزيد العطش الذي لا يطفأ إلا بالإقبال مرة أخرى على الطعام والشراب . وكان « سليمان » يجد في مشاركتها في الطعام والإيمان في إكرامها متعة لا تعدلها متعة .

وظال بسبأ المقام بقصر سينا . واتصل الود بينهما حتى رغب الملك في أن يتزوجها . وعرض ذلك عليها فصادف هوى في نفسها . وقبته زوجا .

ونام « سليمان » والكرى ملء جفونه وحلم أن شمساً ساطعة ظهرت في السماء فجأة . وانتقلت حتى وصلت إثيوبيا حيث استقرت هناك

ولم تلبث « مأكيدا » أن استأذنت في العودة إلى شعبها . فأذن لها . وأعطاهم هدايا كثيرة ستة آلاف

جمل تقطع بها الصحراء . وسفينة تحمل بها البحر . وأخرى تسافر بها في المياه صمها « سليمان » ، يورثد من الله ، ثم ودعها بعد أن قدم لها الخاتم الذي كان يحمله في أصبعه حتى تذكره . ثم أوصاها أن ترسل إليه ابنه بعد أن يشب وبمع هذا الخاتم ليكون علامة يعرفه بها .

سارت القافلة في طريقها إلى بلاد الحبشة حتى وصلت إلى مكان يدعى « بالأزادي سارايا » . وماكادت تحط رحالها حتى شمعت « مأكيدا » بالألغام . وأنجبت طفلا ذكرا .

وحين أتمت أيام طهرها استأنفت رحلتها ، ووصلت إلى بلادها . فاستقبلها شعبا بكل مظاهر الفرح والابتهاج . وقدم لها الأمراء وأعيان البلاد الهدايا من الذهب والفضة وأتواب من الغنم والحريير .

وأطلقت الملكة على ابنها اسم « منياك » أي ابن الحكيم ، وأخذت في تربيته أحسن تربية . فلما بلغ الثانية عشرة سأل أصحابه عن أبيه ، فأخبروه أنه

وهو عليهم كل تضحية في سبيل غرضهم هذا ، فأبدوا جميعاً استعدادهم ، لتحقيق هذا الغرض . وجمع «أزارياس» منهم مالا . وأسرع إلى تجار يصنع له صندوقاً من الخشب في حجم تابوت العهد . ولما تم صنعه حملوه سراً إلى منزل أحدهم دون أن يعلم «منليك» بالأمر .

ثم استأذن «منليك» أباه أن يقدم ذبيحة إلى الله قبل أن يترك بيت المقدس نهائياً . وفرح «سليان» هذه الرغبة . وقدم لابنه مائة ثور ومائة بقرة وعشرة آلاف عنز ومقداراً كبيراً من الدقيق والخبز والشعر . ثم أمر «أزارياس» أن يقوم بالخدمة .

وسنحت القرصة فحمل «أزارياس» وأصحابه الصندوق الخشبي إلى الهيكل . واستبدلوا به تابوت العهد . وحمل «أزارياس» تابوت العهد إلى منزله حيث **حضر له حفرة بجاء فيها** . وغطوا الصندوق الخشبي بالكسوة الذهبية . وأغلقوا أبواب الهيكل . وسلموا مفاتيحها إلى الكاهن الأكبر .

وطلب «منليك» من أبيه «سليان» أن يأذن له في العودة . فقبله . ومنحه بركته . وأذن له في السفر . ثم تذكر «سليان» ما طلبته «ماكيدا» وهو قطعة من كسوة تابوت العهد . فأمر «زادوك» الكاهن أن يذهب إلى الهيكل ويحضر له كسوة التابوت القديمة ويبدل بها أخرى جديدة . ففعل «زادوك» ما أمر به «سليان» ولم ينبه إلى ما حدث .

ثم قدم «سليان» الكسوة إلى ولده ففرح بها . وشكره على هذا المعروف الذي لا يقدر . والذي سينخل السرور على قلب أمه وقاب شعباً .

وسارت القافلة في طريقها نفودها الملائكة . وتهد لها الطريق في البر والبحر . وتظلمهم بأجنحتها لتنتع عنهم لفحات الشمس المحرقة . ولم يتعرض لهم إنسان أو حيوان بسوء . ولم يشعر أحد منهم بمشاق الرحلة أو قبط النهار

في بيت المقدس حيث تابوت العهد ولوح موسى . ولكن لم تؤثر أنواع الإغراء على «منليك» . بل زادت من عزمه على العودة إلى أمه وشعبه وإلى بلاده الجبلية التي ألف اللعب بين وديانها وشعابها . وعقد التية أن يعود ومعه قطعة من غطاء تابوت العهد . وأنه لا يعدل بوطنه وطناً آخر ولا يملكه ملكاً آخر .

واستحلفته أمه بما أرضعته من لبنها أن يعود إليها سريماً . وألا يتزوج أجنبية . وأنه لن يخون هذا العهد وهذا القسم .

ولما تبين «سليان» عزم ابنه الأكيد على الرحيل جمع أعيان دولته . وسأله أن يرسل كل منهم ابنه البكر مع ابنه . ليقوموا على خدمة ابنه هناك . كما يقومون هم لخدمته هنا . فرحبوا جميعاً .

ثم أخذوا «منليك» إلى الهيكل . وأدخلوه قدام الأقداس حيث نس المذبح المقدس وأعانه «زادوك» الكاهن الأكبر ملكاً . وأصبح عليه اسم «داود» ثم أركبوه بغلة «سليان» وطافوا به في المدينة بين هتافات الشعب وأصوات المزامير والطبول .

وبدا «زادوك» يعلمه كيف يحكم شعبه . ثم زوده بشريعة «موسى» وأهدى إليه «سليان» خيلاً ومركبات وجبالاً وبغلاً وحماراً محملة كلها بالذهب والفضة واللؤلؤ والمرجان وغيرها من الأحجار الكريمة وكل ما يلزمه ليستعين به في حكم مملكته . وجهزوا أبناء الأعيان الذين يصحبونه . ليكونوا له عوفاً في حكم مملكته .

وبينما كانت التجهيزات تجري مجراها لمواجهة هذه الرحلة الطويلة كان هؤلاء الأبناء يجتمعون ليدبروا أمر مملكتهم الجديدة . وسرعان ما تبينوا أن هذه الرحلة هي فراق نهائي لأهلهم ولوطنهم وليبت المقدس وفيه تابوت العهد حيث يحياه الرب . وخطر خاطر «لأزارياس» ابن «زادوك» فأمره لهم ، وهو أن يحملوا معهم تابوت العهد ، ودبر لهم أمر سرقة دون أن يظنوا لذلك أحد ،

أو برد الليل ، وكانت القافلة تقطع في اليوم الواحد مسيرة ثلاثة عشر يوماً من مسير القوافل العادية .

ووصلت القافلة إلى مصر ، وهنا علم « منليك » لأول مرة بأمر السرقة من أصحابه ، وأتوا بالتابوت إليه . فسجد له ، وأخذ أصحابه يصفقون ويرقصون من حوله ، وأظهروا التابوت بعد أن رفعوا عنه ما كان يخفيه ، ووضعوا عليه الكسوة الثمينة ، وساروا به فرحين يهللون . وتعجب المصريون لهذا المنظر الغريب أشد العجب .

ووصلت القافلة إلى البحر ، فحملتهم الملائكة على أجنحتها عبر الماء . وكانت الأسماك تخرج من الماء . ويتجمع حولهم طير السماء يحيطهم . ويرتل معهم أناشيد الفرح والسرور حتى وصلوا سالمين إلى حدود الحبشة .

واتكأ « سليمان » على عرشه يفكر في مصير ابنه ومملكته . فأخذته سنة من النوم وحلم حلماً أروع . فهب من نومه فرعاً يقص الحلم على « زادوك » الكاهن الأكبر ، وماكاد الكاهن المسن يسمعه حتى اصططت ركبته ، واثابه الملع وخاف أن يكون التابوت قد مسه سوء ، وأفصح « سليمان » عما يدور بخلده ، فسأله « سليمان » هل رأى التابوت بعينه أو لمس حين استبدل الكسوة الجديدة بالكسوة القديمة ؟ فأجاب « زادوك » الكاهن : إنه لم يفعل ذلك ، ولم يتنبه إلى شيء غير عادي يسترعى نظره ، فأمره الملك أن يسرع إلى الهيكل ليتحقق وجوده . وما إن كشف الكسوة حتى تبين الحقيقة المؤلمة ، وأيقن أن تابوت العهد قد سرق . ولم يجد إلا صندوقاً خشبياً فارغاً ، فغمر على وجهه مغشياً عليه .

ولما علم « سليمان » بالخبر أصدر أمره بالحقاق بابنه حتى يسترد التابوت منهم ويرجعه إلى مكانه في قنس المقدّس ، وخاف « سليمان » أن تتوافى القوة المطاردة ، فخرج معها بعض الطريق .

ووصلت هذه القوة إلى مصر ، وسألو الناس عن « منليك » وصحبه ، فأخبرهم المصريون أن من يبحثون عنهم قد رحلوا عن مصر منذ تسعة أيام ، فأيقنوا أنهم فشلوا في الحصول على التابوت . وعرفوا أن التابوت قد خرج من يدهم إلى الأبد ، وعادوا أذراجهم مكتئبين .

ولما وصل « منليك » إلى حدود الحبشة ، سبقته الرسل تحمل لأمه أخيار وصوله ومعه تابوت العهد ، لا قطعة من كسوته كما طلبت . وأرسلت الملكة من يستقبله وتعمل إليه تحية ، وسارت هي إلى « أكوم » عاصمة الملكة حتى تكون في استقباله .

وعندما رأت الملكة التابوت يسلم كالشمس في كيف السماء . خرّت على الأرض ساجدة له ، وكشفت عن صدرها ، وصفت يديها ، وضحكت بصوت عليل . ثم دارت ترقص حوله ورقص القرح والسرور . ودبّت في هذا اليوم اثنين وثلاثين ألفاً بين نور وبقرة وخروف وماعز ، وحمل التابوت إلى حصن قريب ، ورتبت له ألفاً وثلاثمائة رجل لحراسته .

وبعد الوصول بثلاثة أيام استدعت الملكة ابنها ، ونصبتة قائداً أعلى للجيش ، ووهبت له سبعة عشر ألفاً وسبعائة فرس وسبعة آلاف وسبعائة مهر وألف بغلة وسبعائة بغل ، وكلها مطهنة مزخرفة بالذهب والفضة .

ونادت أعيان الملكة ووجهاءها ، فأقسموا لها عين الولاية كما أقسموا ألا يملكوا بعدها عليهم ملكاً إلا من نسل « سليمان بن داود » ، ثم نصبت الملكة « أزارياس » كأنها أعلى ، وقبل الناس عبادة إله واحد ، وصارت منذ ذلك اليوم ديانة الحبشة ، وتركوا عبادة الأوثان .

وبالرغم من اعطشتها إلى قسم أعيان شعبها ، فقد جعلتهم يقسمون أيضاً ألا يملكوا عليهم امرأة بعدها ، واستمرت هي تحافظ على العرش ، وجعلت همها نشر

« مصر » . وتزعم الأساطير أن انتصاراته أوقعت الرعب في قلوب ملوك مصر حتى لقد أرسلوا له الرسل والهدايا .
وفي حملة ثالثة سار إلى « الهند » فحاقه ملوكها .
وأسرعوا إليه يقدمون له الهدايا بعد أن سجدوا له .
وقبلوا دفع الجزية .

وجميع هذه الحملات من وهم الخيال . ولكنها تعطينا فكرة أن الأسطورة الحيشية كانت في حاجة إلى أن تقدم هذه الشخصية إلى الشعب الحيشي في ثوب من الشجاعة المطلقة التي تلائم طبيعة الأحباش الجبلية المحبة للحرب .

وتقول الأساطير الحيشية : إن « منليك » هذا حكم أربعاً وعشرين سنة بالغاً من العمر حين سنة بعد أن تزوج سيدة حيشية ، أنجب منها ولداً هو « نيماي » الذي ارتقى العرش من بعده .

وللقصة نص آخر عرف عند أهل مقاطعة « تيجرى » يقول : إن الملكة كانت تدعى « أطي آزيب » أي ملكة الجنوب ، وأنها كانت من « تيجرى » حيث كان الناس يعبدون الحية ، وكان من عادة الناس أن يقدموا إليها كل عام بكرةً ومقداراً كبيراً من اللبن . فلما جاء دور « أطي آزيب » هذه لتربط في الشجرة انتظاراً للحية . ظهر القديسون ، وأنقذوها . وقتلوا الحية . وتناثر دم الحية . فسقطت نقطة من الدم على قلمها ، فتحولت إلى حافر حار ، وذهبت إلى قومها ، فقصّت عليهم قصتها ، وقادتهم إلى حيث الحية المقطعة . فأقاموها ملكة عليهم .

ثم سمعت بحكمة « سليمان » فرغبت أن تسمى إليه لتسمع من حكمته ، ولتطلب إليه أن يعيد قلمها إلى ما كانت عليه ، وتكرت مع وصيقتها في زى غلامين . وسافرتا إلى « سليمان » .

المذهب الجديد وتحريم عبادة الأوثان : واستمر حكمها خمساً وعشرين سنة مملوءة بكل أنواع المجد والرفاهية .

ويعتقد الأحباش أن « ماكيدا » هذه كانت أعظم ملوكهم ، ويرفعونها إلى أعلى مراتب التقديس .

وقيل إنها حكمت خمسين سنة ، وإنها ماتت في الستين ولم يكن لها أولاد إلا « منليك » : فحزن الشعب عليها حزناً شديداً . وجدد « أزارياس » وصحبه العهد « منليك » وأعلنوه ملكاً عليهم من جديد . ثم صحبوه إلى الهيكل الذي بنته أمه لتخفظ فيه تابوت العهد : وهناك مسح « أزارياس » بالزيت المقدس ، وأعلنه ملكاً على كل بلاد الحيشية . وقابله الشعب بالتهليل والغناء . كما رقصوا ولعبوا الألعاب المختلفة التي تدل على فروسيهم وشجاعتهم . وظلت هذه الاحتفالات التي أقيمت على نفقة الملك عدة أيام .

واحتفظ « منليك » لنفسه بهذا الاسم . ويجعل ينظم دولته على نحو مملكة أبيه في بيت المقدس . كما نظم قوانينها وفقاً للقوانين الموسوية ، فعين اثني عشر قاضياً كعدد الأسباط . وحاول « منليك » أن يجعل من مملكته مثالا لمملكة أبيه .

وتصور لنا الأساطير الحيشية « منليك » هذا ملكاً شجاعاً اشترك في حروب كثيرة خرج منها جميعها منتصراً : فقد هاجم أعداءه في « زادا » و « هديا » . وانتصر عليهم ، وقتل منهم عدداً كبيراً ، وضرب بلادهم وسار إلى « جيرا » حيث ضرب المدينة التي كان يسكنها أناس لهم ذبول كذبول الحمبر وعاد إلى « أكسوم » منتصراً .

ثم سار وبعه جيشه إلى « سبا » ، فوصل إليها في يوم واحد ، والرحلة إليها في العادة لاتقطع في أقل من ثلاثين يوماً ، وضرب بلاد « النوبة » حتى حدود

وعادت الفتاتان إلى وطنهما ، وأنجبت كل منهما ولداً .
 ثم تمضي القصة بأن يسافر الولدان إلى « سليمان »
 ثم يعودا فتتصب الملكة ابناً « منيليك » وابن وصيفها
 ملكين معاً . ثم تموت . ويستمر الملكان مدة طويلة
 في الحكم بالاشتراك .

• • •

وظاهر من هذا النص أن القصة إنما وضعت لتثبت
 حق أسرة « الترجوا » في الحكم . وهي من نسل الوصيصة
 و « سليمان » عن الطريق التي تثبت فيه الأسرة السلجانية
 نسبها إلى « سليمان » .

ولما اقربنا من باب القصر . عادت قدمها إلى
 ما كانت عليه . ثم مثلا بين يديه . فأمر لها بالأكل
 والشراب . ولكنه اشتبه في أمرهما . وفي المساء
 أمر « سليمان » فجهز فراشان للضييفين في غرفته .
 وتظاهر هو بالنوم وهو يرقب ضيفيه بعين شبه مغلقة .
 وانتهزت الفتاتان فرصة نومه . فقامتا ليلعنا العسل .
 ففتين الملك أنهما فتاتان وليسا بغلامين . وتزوجها .
 وأعطى كل واحدة حصناً من الفضة وخاتماً ، وقال لها :
 « إن كان المولود بنتاً فلتعط الحق وتردّه إلى » . أما إذا
 كان ولداً فليعط الخاتم حين يأتي إلى » .



فراز كافكا "الفصل الرمزى"

بقلم السيدة نبيلة إبراهيم

مجلة للراحة والسعادة ، لا للباحث وراءه فحسب وإنما للناس جميعاً .

لقد طلب تلك الكأس بطل الأساطير الأولى حينما كان يريد أن يتزوج الأميرة التى تحول بينه وبينها قوى سحرية كثيرة . تحاول أن تستنفد قواه وتضيع مجهوده . وطلبا الفارس حينما كان لا بد له من إحضارها للملك العاجز الضعيف حتى يسترد قوته . فتقوى الحياة معه يتصيح خصبة .

ثم طلبها داني فى كوميدياه المقلسة . فقام بطله برحلته الجلمة بغية الوصول إلى الكأس .. إلى المعرفة .. وكان عليه بعد أن يبين من حلمه أن يستأنف حياته على الأرض بمهنية أكبر ممن لم يوهب له مثل ذلك فضل

ثم طلبها جوتة فى دراماته . فقام فاوست برحلته .. لا فى العالم الخفى وإنما فى العالم الأرضى . وكانت كأسه التى يريد أن يصل إليها هى الخلاص . ولم يكن طريق البطل فى هذه المرة عامراً بالإيمان والثقة مثل طريق الأبطال الآخرين . وإنما كان البطل يتقصه كل ثقة وإيمان . وكان مع ذلك يريد أن يصل بطريقة ما إلى اليقين السريع - إلى الحقيقة . ووسيلته إلى ذلك هى أن يكشف عن كل إمكانياته الطبيعية . وكل عناصر الخير والشر فى ذاته . وبدون ذلك لم يكن من الممكن « فقاوست » أن يتوصل إلى شىء . وهكذا بدأ رحلته بجرأة كافية : بدأ يحرب كل شىء حتى إن كان هذا الشىء يبعث على الانزعاج . ولما كانت الإمكانيات التى يمكن أن يصادفها لا نهاية لها . فإن المطلب نفسه

أنا ... ومن أنا ؟ وما علاقتى بالوجود المحدود . ثم ما علاقتى بالوجود غير المحدود ؟

أسئلة تدور فى رأس كل إنسان . شاعراً كان أم فيلسوفاً أم رجلاً عادياً - أما الشاعر فينتهى بعد جولة فى العالم العلوى والسفل . وفى الجسود الزمنى والأبدى . إلى الاعتراف بحرته . فينتهى هو : وينتهى معه المنتم لشعره . إلى قولها معاً : لست أدري ! .

أما الفيلسوف فهو وإن كان عمرى مرحبه صوبه من الخير والتفكير العميق . إلا أن مهنته من حيث هو فيلسوف لا شاعر تدفعه إلى بتأورة أفكاره فى نظريات وآراء عديدة قد تؤدى إلى احتلال ملمح بشعر من بعيد أو من قريب .

أما الشاعر والكاتب « فراز كافكا » فكان فناناً وفيلسوفاً على السواء . فقد هام فى واد من الخيالات والأحلام فى بادئ الأمر . ثم سجل حيرته وقلقه فى قصصه الرمزى وفى شعره على السواء .. ثم إنه استمر فى رحلته الطويلة الشاقة مع نفسه إلى أن تبلورت آراؤه فى كشف حقيقة الإنسان والوجود والعلاقة بينهما . فسجل ذلك أيضاً فى فنه . وهكذا استطاع الشاعر القصصى أن يسجل خطرات نفسه فى جميع مراحلها : سجلها فى مراحل غموضها كما سجلها فى مراحل وضوحها . وسجلها فى موقفها السلبي من الوجود كما سجلها فى موقفها الإيجابى منه ..

وهكذا قضى الشاعر القصصى عمره باحثاً عن ضالة نفسه .. عن الكأس التى هى رمز فنى لما هو ضائع ، وإلى إن عثر الباحث عليها فإنما يكون ذلك

ومتاعه . ولا كانت مهمته غاية في التعقيد والإجهاد ، فقد كان جديلاً ولازماً في الوقت نفسه من الفنان كافكا أن يعبر عن ذلك في أسلوب رمزي تحمل كل لفظة فيه وكل شخصية من شخصياته كل المعاني التي يريد أن يعبر عنها .

ولنبداً جولتنا الآن مع كافكا القصاص ، ونصعد معه سلم المعرفة . ونقف برهة عند كل مرحلة مر بها فتعيش مع بطله وهو يطلب الكأس ، حتى نصل معه إلى آخر جولة وصل إليها في حياته قبل أن يختطفه الموت في سن مبكرة .

وكانت المرحلة الأولى ، حيناً وقف الفنان على باب المعرفة وهو يخشى أن يدخله ، بل هو يريد أن يفعل ذلك أولاً تلك الجبال من العقبات التي يقف بعضها خلف بعض حائلاً دون ذلك . وقصته التي تحمل تلك المرحلة هي قصة « أمام القانون » vor dem Gesetz لقد عبر فيها عن قانون الحياة الذي يجد بابه مفتوحاً وهو يحاول دخوله أولاً قسوة الحارس الذي يقوم على حراسته . ولكنه مع ذلك ظل مصمماً على البقاء أمامه حتى يدخله ولو قضى حياته منتظراً ...

وقف الحارس أمام القانون كمادته . وفي ذات يوم جاءه رجل من الرهيف ، وطلب منه أن يسمح له بالدخول إلى ذلك القانون . ولكن الحارس قال له : « إن ذلك ليس ميسراً الآن » . ففكر الرجل قليلاً ثم سأل عما إذا كان من الممكن أن يسمح له بالدخول بعد ذلك . وهنا أجابه الحارس : « قد يكون ذلك ممكناً ، ولكنه الآن غير ممكن هل أتيت حال » . ثم انتبه الرجل فرصة الباب المفتوح كالعادة ، وأغنى إلى الجانب قليلاً ، لكن يقف بهصر إلى الداخل من خلال الباب . وحيناً لاحظ الحارس ذلك فسلم ، وقال له : « إذا كان القانون هكذا يفرض فساداً أن تدخل بالرغم من مني إليك ، لكن يجب أن تضع نصب عينيك أمراً وهو أنني قرى وأنتى لست سوى الحارس الأول . فن هو إلى بهو يقف حراس ، الواحد منهم أقوى من الآخر ، ونظرة الثالث منهم لا أستطيع أنا أن أغفلها .. » .

كل تلك المتاعب لم يكن رجل القرية ينتظرها . لقد كان يظن أن القانون يجب أن يكون ميسر للدخول لكل شخص ، ولكنه الآن حيناً لاحظ الحارس في معطفه

لم تكن له نهاية . ولذلك فإن فافست لم يكن يعرف أين تنهى رحلته وإن كان يعرف جيداً ما تتطلبه منه اللحظة الحالية .

وإذا كان الأبطال الأولون تملوهم الثقة . وإذا كان بطل جوته تنقصه الثقة وتملوه الجرأة : فإن بطل كافكا كانت تنقصه الثقة والجرأة معاً .. كان خائفاً مزعجاً في حين كان الأبطال الآخرون يتسمون بالجرأة والإقدام . وكان يقف أحياناً حائراً . وحركة الحياة من حوله هي التي كانت تدفعه إلى أن يتحرك . في حين كان الأبطال الآخرون هم الذين يتحركون وحقائق الحياة من حولهم هي التي تقف عائقاً في سبيلهم .. ثم هو وإن كان لم يتعرض للإغواء الذي تعرض له الأبطال الآخرون فإن قسوى الشر والخير كانت تواجهه دائماً . وكان هو على علم بذلك : وعلمه يؤدي دوراً كبيراً ، لكن علمه لم يكن يصل إلى درجة العلم بأصول الأشياء . ومن هنا كانت حيرته . فإذا خمن تخميناً . فلا بد من أن تحمل نتائج تخمينه . فإذا استقبل بعض المعلومات وبقينا أمامه تافهة أو متناقضة . فإنه يأخذ ذلك على أنه برهان على خطئه هو ...

وخلاصة القول إن بطل كافكا كان كثيراً ما يسأل نفسه : « ما ذلك الشيء المطلوب مني لكي أفعله ؟ » ومنبع سؤاله هو الحقيقة التي يدركها عن « وقف الإنسان المعقد في الحياة الزمنية والأبدية معاً . وهو لم يكن يريد أن يعرف الحقائق فحسب ، وإنما كان يريد أن يعيشها أولاً وقبل كل شيء . هذا في حين كان البطل الآخر — سواء أكان بطل القصص الأسطورية أم بطل دانتى وجوته — يسأل نفسه دائماً : « هل يمكن أن أفعل ما هو مطلوب مني ؟ » .

ولم يكن غريباً بالنسبة لبطل هذه صورته : ألا يصل إلى الحقيقة الكاملة دفعة واحدة ، وإنما يصل إليها على دفعات . وفي كل مرحلة كان يسجل مشكلاته

له سؤال ! » فألقى عليه الرجل سؤاله وقال له : « إذا كان الجميع يذنبون جهنم الوصول إلى ذلك القانون ، فلماذا لم أر أحداً يحاول الدخول إليه ليلة تلك السنين الطويلة سوى ؟ » . وعلم الحارس أن الرجل في لحظاته الأخيرة ، وأنه لم يعد يسمع ، فصرخ في أذنه لكي يسمعه ما يقول .. « هنا لا يستطيع أحد إن يحصل حل تصريح الدخول ، لأن هذا الطريق لم يسع إلا لك .. إني ذاهب الآن وسأعلق قلاب ورأى .. » .

وهكذا أغلق الباب دونه ، ومات هو أمامه ، وهو لم ير من الحقيقة إلا بصيصاً من نورها كان يشع من الباب .

ولم تعد تلك الفكرة تستغرق قصص الفنان أكثر من ذلك ، ولكنه استمر قدماً في تفكيره وفي استهلاك الرخي ، وبدأ يسأل نفسه : إذا كان بطله لم يستطيع أن يتوصل إلى الحقيقة فما السبب في ذلك ؟ وما العيوب الإنسانية التي تجعله يحجم حتى عن اقتحام الأبواب الأولى ؟ وهنا يجيب القصص عن ذلك في قصة تمثل أروع تمثيل تلك المرحلة المتقدمة من التفكير . إنها قصة « Das Urteil » ، فلنسردها أولاً . وبعد ذلك نتعرض لها بالتفصيل .

« كان ذلك في صباح مشرق ليوم من أيام آحاد الربيع المسيل حينما جلس جورج بنتمان - التاجر الشاب - في حديقته الخاصة في الطابق الأول من مبنى متخفط بسيط ، يكاد لا يتميز عن غيره من البيوت البسيطة التي تقع في صفه على طول شاطئ النهر إلا بأن ارتفاعه القليل عنها وبألوانه المظلمة . وكان جورج قد انتهى تراً من كتابة خطاب لصديق له شاب في الخارج - ثم ختمه بطريقة لاهية ونظراً - وهو يتكلم بطريقة حل مكينة - إلى الخارج من خلال النافذة ، مرأى للنهر ورأى الجسر ورأى ذلك الاندفاع الأرضي الذي يجاور الشاطئ الآخر من النهر بغضرتة النافذة . ثم أخذ يفكر كيف أن صديقه هذا الذي قد هاجر إلى روسيا ، والذي لن يكون مسروفاً بمجيئه إليه ، قد مارس عمله في برسيبورج بنجاح في بادئ الأمر ، ثم أخذ يتدهور بعد ذلك . ثم أخذ يتذكر كيف أن صديقه شكاً إليه قلة زيارته له ، وكيف أنه يعمل في البلاد الغريبة بدون جدي ، وكيف أن لحية الكثة الغريبة لم تعد تغطي إلا وجهاً مسفراً قد بدأ المرض يتربس إليه . لقد سكن له هذا الصديق أن الإحساس بالغيرة يكاد يقتله . فليست هناك أية صلة تربطه بسلطان المنطقة التي يسكنها ، كما أنه لا تربطه صلات ود بالمالئوت القوية هناك ؛ ولذلك قرر أخيراً

السميك - وحينما رأى أنه المديب ولحيته الدقيقة السوداء التتارية ، رأى أنه من الأفضل أن ينتظر إلى أن يحصل على إذن الدخول . ثم أعطاه الحارس كسرة من الخبز وتركه إلى جانب الباب .

وهناك جلس الرجل أياماً وسنين . وبذل المحاولات الكثيرة أملاً أن يدخل ، وأتعب الحارس بإلحاحه ، وكان الحارس يتحدث إليه أحياناً ، ويسأله عن بلده وأهله وغير ذلك من الأسئلة التي لم يكن لها دخل في الموضوع . وأخيراً يقول له إنه ما زال في غير استطاعته أن يسمح له بالدخول . وكان الرجل - الذي بذل الكثير في رحلته تلك - قد تفقدت وسائله ، ولم تبق لديه وسيلة واحدة . فقد بدا له أنه ربما كان من الأجدي أن يرشو الحارس . وقيل الحارس الرشوة وهو يقول له : « لقد قبلنا سبب واحد هو ألا نعتقد أن هناك شيئاً لا نحاوله » .

وفي أثناء هذه السنين الطويلة كان الرجل يراقب الحارس دون انقطاع حتى نسي في أثناء ذلك الحراس الآخرين ، وبدا له أن هذا الحارس هو العقبة الوحيدة للدخول إلى القانون . وأخذ يلعب تلك الحال ويتمتع بصوت مرتفع ، وبعد ذلك انقلب طفلاً في تفكيره . فمن خلال دراسته الطويلة للحارس ، توصل إلى معرفة تلك القملة التي كانت تروح وتغدو في (ياقة) معطفه . وأخذ يروجها أن تضايق الحارس ..

وأخيراً ضعف بصره - واختلط عليه الأمر ولم يعد يعرف أكان الظلام يحيط به حقاً أم أن بصره يخدعه . ومن خلال تلك الظلمة بدأ يحس برقاً لاخوي . يتخذ من خلال الباب . لكن الحياة لن تطول معه ، لقد بدا أمامه شبح الموت وتجمعت في رأسه كل تجارب عمره في سؤال واحد تذكر أنه لم يوجهه للحارس بعد . ثم أشار إلى الحارس لكي ينحني إليه حيث إنه لم يعد يستطيع الوقوف بعد . وانحنى إليه الحارس في غضب وهو يقول له : « ماذا تريد أن تعرف بعد ذلك ؟ إنك رجل لا يفهم

كل هذه الخيالات طافت بذهنه وهو ينظر من الشباك . ثم حياه أحد أقر بانه قد عليه الضحية وهو يكاد لا يرى من يتكلم هذا الشخص . وما إن انتهى من خطابه وغيبالانه حتى ذهب به إلى والده في حجرته التي لم يرها منذ ظهور ، إذ لم تكن هناك ضرورة لذلك ، حيث إنه يرى والده كل يوم ، بأكله معه ويحمل معه ، وفي المساء يجلسان معاً في حجرة الجلوس - فإذا لم يكن في البيت أن يزور غطيته - ويقرأ كل منهما جريته . فما إن دخل الحجرة حتى وجد الأب يجلس في ركن منها ، قد ربه بتد كارات مختلفة لزويته ، ضياء الأب مستقبلاً ...

الأب : أه جورج .

الابن : إن الظلمة في حمبرتك غير محتملة يا والدي ..

الأب : الظلمة ؟ ثم هذا صحيح ..

الابن : وهل أعففت النافذة كذلك ؟

الأب : إني أقصد ذلك ..

الابن : لكن الجو في الخارج دافئ .. هل أية حال فقد جئت إليك لأخبرك بأنني قد قررت أن أطلع صديقي في برنسبورج على بابا حتمى

الأب : صديقك في برنسبورج ؟

الابن : نعم - صديقي . أنت تعرف يا والدي أنني أردت أن أضيء هذه غير غطيت في بائى الأمر - لنوع من الاضطرار لا أكثر -

كذلك كنت إبداءت ربما وصله من جهة أخرى ..

الأب : لا ، هل جيتت فكريك ؟

الابن : نعم فكريت في أمر آخر .. لقد قلت لنسبي إذا كان صديقاً لي سحاً ، فإن صادقاً بطلتي متكون سعادة أخرى له . وذلك فإني لم اضطرب في بائى الأمر من أن أطلعهم على نيا غطيت ، لكنني أردت أن أطلعك على الأمر من قبل أن أرسل الخطاب .

الأب : استمع إلى قليلاً يا جورج ، لقد جئت إلى لك لتتشار في الأمر معي بشأن هذه المسألة ، وهذا ما يملكه عندي بدون شك . لكن هذا لن يكون إذا لم تكن قد ذكرت لي الحقيقة بأكلها . ومع ذلك سأعرض عما أخفيته عنى . فند وفاة أمك المزرة حدث الكثير من الأمور غير المرصية ، فهناك من الأشياء ما يخفى عنى ، لكني لا أريد أن أفتح نفسي بذلك . لقد غفرت الآن شيئاً ولا أستطيع أن أرتبك كل شيء ، كما أن الذاكرة أصبحت تخوننى ، إن هذا هو شأن الحياة أولاً ، ومن جهة أخرى فإن موت أمك قد أصابني بنكسة أكثر منك . لكنني مع ذلك يا جورج أطلب منك ألا تخدعنى .. فحول لديك حقيقة عن هذا الصديق في برنسبورج ؟

سمع جورج ذلك ووقف مذهولاً ، ولكنه أخفى دهشته لسؤال أبيه حيناً رأى أن والده قد بدأ يبدى غضبه . ثم قال له : « إن ذلك لا يستحق القسب يا والدي ، لنوع صديقي الآن .. إن الآلات والأصدقاء لا تنوص أبى . إنك لا تعلى نفسك الكمال ، ولكن كبر السن يتطلب حقه . إني لا أستطيع أن أستغنى عنك في العمل ، وهذا

أن يبقى وحيداً مع نفسه . تذكر ذلك جورج ثم قد نفسه . ماذا يمكن أن يكتب رجل لم يستمع أن يعنى عن شيئاً من الآلام ؟ إنه لا يمكن مساعدته بأية حال من الأحوال . أيمكنني أن أنقصه بالموعة إلى بلاد ، وأن يعاين أن يرجع مرة أخرى علاقات الصداقة التي لا يحول بينه وبين إعادتها حالي . ثم أب يفتنه بعد ذلك عن مساعدة أصدقائه ؟ إن تلك الصراحة معه في الحديث بدس ورامها سوى إيلام نفسه ، أما أن يحاولاته الحالية ليست ناجحة ، وأنه إن أجلاً أو عاجلاً سيتركها ويرجع إلى وطنه ، فذلك ما سوف يجلب له مزيداً من الوصقة ، ومعلو بالاحساس بحقيقة أنه ليس إلا قفلاً حيناً يتبع أصدقائه الناجمين المضيئين في أوطانهم . ثم لو أننى كتبت إليه ذلك ، وكانت النتيجة أنه تأذى ، فهل هذا الإيذاء نتيجة إيجابية ؟ ما لم يكن في استطاعته أن يحضر . لقد كتب مرة أنه سيبنى بالبرلم من كل ذلك في عر بته لأنه لا يمد يفهم الأحوال في وطنه . ثم ماذا يحدث له لو أنه اتبع النصيحة ، ومضطر إلى هنا - لا بدام معدن بطنية الحال ، ولكن بدافع الواقع - ثم وجد أصدقائه يغيبلون منه بدون وجه حق ؟ إنه حينئذ سيفقد وطنه وأصدقائه وسيكون حينئذ من الأفضل له لو أنه بقى في الحرية .

إن هذه السنين الثلاث التي مرت على هجرة الصديق قد تغير فيها الكثير من أحوال « جورج » . لقد ماتت أمه ، وعزاء صديقه بمعارات جافة واعتدل به بأن الخزن على تلك المصائب لا يمكن تصوريا في الحرية . ثم بدأ جورج عمله مع والده الذي رأى في ذلك فرصة مواتية لأن يعرفه أبته من نشاطه الخاص خلال العمل معه . ثم أخذ عليه مع والده ينشد منذ ذلك الوقت ما تعلقب الاتصاف فيه من جميع نواحيه . هذا التجاع لا يعرف صديقه عنه شيئاً فقد أعزاء عنه ، وحسن أن يحسن كذبه . إني فيها لا معنى له ، وكل ما أطلعهم عليه من أعباءه هو نيا غطيته من فتاة في مثل حالته . إنه كثيراً ما تحدث مع غطيته عن صديقه هذا ، وذات مرة دار بينهما هذا الحديث التال : قالت له صديقه تليفاً على كلامه عن صديقه : « وهل ذلك فإن صديقك سوف لا يحضر فرد عليها قائلاً : « إني لا أريد أن أنصحه ولو أننى اعتقد أنه سيحضر . ولو فعل ذلك فإنه سيحضر بأننا قد أسأنا إليه ، وربما حسنى على ذلك ، ثم يغير يني راض وهو في الوقت نفسه غير قادر . وربما أيمده عدم الرضا من فكرة الرجوع بمفرده ... ثم بمفرده ! هل تصورين معنى الانفراد ؟ » .

هى : وهل من الصعب أن يستغنى عن تجربتنا في تغير نظام حياته ؟ هو : إني لا أفتى في سبيل ذلك ، لكنه من غير المحتمل إمكان حدوث ذلك لمن في مثل حالته .

هى : لقد كان من الأفضل ألا تزوج الآن يا جورج ما دام لديك حقل هذا الصديق .

هو : إن هذا هو خطونا معاً ، ولكنني لست أريد أن أغير من الأمر شيئاً ، إني لا أستطيع أن أبعد إنساناً من يافوقه ، فالصداقة بالانسة إليه أكثر تملكاً لنفسه .

عندئذ سكنت جورج وسلمى في بيته الأب وكانت صورة صديق جورج - التي تذكر الأب في تلك اللحظة - قد تجملت أمامه بشكل لم يسبق له مثيل ... لقد رأى خائفاً في الأرائض طروسة الوراثة . بين خلل أبواب القضاء رأى صورته في عله الملووب منه . لماذا سافر هذا الصديق إلى ذلك المكان البعيد ؟

ونفض الأب غشاها في سرعة ثم قام وانقأ وهو يقول : « أتدري أنك قد أسأت بذلك إلى ذكري والدتك ، بخديتك لصديقك وبمحاولة إلقاء والدك في السرير حتى لا يستطيع الحركة ... لكن أرايت أنه ما زال يستطيع الحركة ؟ »

ومستند وقف جورج في زاوية بعيداً ما أمكن عن والده . وقرر أن يراقب كل شيء ، مراقبة شديدة حتى لا يفاجأ بتصرف يأتيه من طريق حمى . من قهقهة أو من ضلطة . في هذا الإزعاج الفكري ، حاول بصورة أو بغيره نفسه بما كان قد قرره قبل ذلك النقاش ، تماماً كما يدفع الإنسان بالحيلولة للتفتت في عين الإبرة ثانية . ثم قال : « لكن الصديق مع ذلك لم يخن بعد ، فلقد كنت ناصحاً له مع بعدي عنه ... ملك تحسن منه به يا ولدي . لكن ما إن يطلع بذلك حتى أدركت خطأه ، وسرعان ما حلق بعينه ونفض على شفتيه ... »

« ملهات ! ! ! نعم إنني أقوم بتدليل ملهات يا ولدي . إن حقا بكلماتي جديلاً ، وبما يعني لأب من تمزية غير ذلك ؟ إن ماذا يمكن لي أن أفعل ؟ » « كبرت عظمي ... ما دام أنني يسير صبيحاً في الحياة ، يروح بين المسرات ، وإن يلبث السيل الذي توصلت فيه - يصحح - حينئذ يسعد سوي أن يحني بعيداً عن والده بوسه قد ارتفعت عليه تمبرات العطفة والكبرياء ... »

ودارت الكلمات في رأس الأب حتى كاد يقع ، فتنظمت منه الابن يساعده فقال له : « ابنك كائن ، إنني لست في حاجة إليك ، إنك تعتقد أنك ما زلت تمتلك القوة التي تمكنت من أن تحصل ، ولكن ابنك كائن بعيداً عن ، فهذا هو ما ترغب فيه في الحقيقة . إنني ما زلت قوياً يا جورج ، ويمكنني أن أجرك من أمامي أنت وروبيوك لو أنيت بها أمي . نعم .. لكن أمتعتي اليوم يجديتك حينما حث تأخذ مشورتي فيما إذا كان من الأفضل أن تغير صديقك عطفك . إنه يعرف كل شيء أبها الشاب المغفل . إنه يعرف كل شيء . إنني أكسب إليه لأنك أنت تسمى الكثرة إليه وهذا فهو لم يحصر طيلة تلك السنين . إنه يعرف كل شيء معرفة أفضل من معرفتي مثاب المرات . إنه يتسلط خطابك بشاله فيقص عليها بيده ، ثم يلقي بها غير مقروءة في سلة المهملات ، في حين يتسلط غداً بالي يمينه فيحفظها بها ويقرؤها . إنه يعرف الأشياء . معرفة أفضل منك آلاف المرات يا ولدي ... »

« آلاف المرات ؟ » فلما جورج جوهر يد أن يسخر من ولده لكنه أحس أن الكلمة قد خرجت من فمه وقد أحاطت بها حالة من الكآبة . لكن الأب استمر في دعواه ..

ما تعرفه حق المعرفة ، لكن العن يدأ حصد حباتك فابن سادس لك صحتك وأدعها لك لا للعمل . إن هذه الأحوال في تعد مناسبة لك ، ولا بد من أن تبحث عن طريقة أخرى لحياتك . فأنت تجلس في الظلام ، وكان يجب أن تجلس في الضياء . وأنت تجلس إلى جانب شاب مغفل والحواء عليه لك .. لا .. لا يا أب ، إنني سأبحث لك عن طبيب ، وما سيأمر به لا بد أن تنبه . أما امرأة فاسعيرها لك . ستأخذ أنت حريق وأخذ أنا حبرتك . ولأن ألق بنفسك قليلاً في السرير ، إنك ولا شك في حاجة إلى الراحة .. تعال ! فإني سأساعدك على خلع ملابسك . ثم اقرب جورج من أبيه لكي يفعل ذلك ، وقد تكسر الأب رأسه على صدره فمكراً .. ثم قال له بعد ذلك « جورج ! ! ! » وهنا دكع جورج بجانب الأب وقد رأى بينه التائرزين تحمضان في وجهه وقد أحاطت بها حالة من السواد وسط تجاميد وجهه .. « إنك لا تمك صديقاً يا جورج في بترسبورج .. إن عله طريقتك الساعرة دائماً والتي ماثلت لتبعها متى حتى الآن . كيف يمكن أن يصبح لديك صديق في يوم وليلة في بترسبورج . إن هذا لا يمكن نمته »

وهنا رد عليه جورج قائلاً : « ما هذا يا ولدي ؟ لقد حوت سترات ثلاث على زيارتي صديقي هذا لنا ، وأما أذكر كيف أنك لم تتصر نحوه بضمور الحب والطفل حيلة ، وعدم ريتك فيه قد وجدت صديقاً تفضيراً لذلك ، وهو أن صديقي له صفاته المتكافئة ... » « إنني أذكر كذلك أنك قد بدأت شريك معي في الحديث مع ذلك زوج صديقك حيلة ، كنت تصفي إليه وتقرأ برأسك مؤلفاً على حديثه ... » تذكرت قليلاً يا ولدي فسوف تزداد الذكرى بكن ذلك

بهذه الكلمات استطاع جورج أن يسلكت الأب عن اتجاهاته . ثم حمل أباه إلى سريره في حين أخذ الأب يلد في سلسلة ساعة جورج المعلقة في صدره ، ونفض عليها شدة إلى درجة أن جورج م يتمكن من أن يلقي به في سريره وبعد أن استلقى التواله على السرير بدا أن كل شيء على ما يرام . ثم شد الابن الغطاء على والده الذي أخذ ينظر إليه نظرة ملوفاً للشفقة . ثم قال له جورج : « اعتقد أنك الآن قد استطعت أن تتذكر كل شيء .. أليس كذلك ؟ »

الأب : « هل انقلبه يشلني الآن جميعاً ؟ لاين : « إن كل شيء على ما يرام يا ولدي ، فالغطاء يشلك حتى أصابع رجليك ، وما عليك إلا أن تهدأ »

الأب : « لا .. لا .. لن أهدأ .. ثم طرح الغطاء بعيداً عنه . لقد أدركت أن تنظي ولكن الغطاء لم يمه يشلني فقد أبدت قوة كاتبة يا جورج ، بل إنها لكثيرة عليك .. إن صديقك هذا أمره جيداً يا جورج . لقد سكن في قلبي كما لو كان ابناً لي . ولكنك يا جورج غتته هو الآخر طيلة هذه السنوات الطوال ، ثم حبيت أخيراً نفسك في مكثك لكي ترسل إليه خطاباً غامضاً .. لقد فسوت على هذا الصديق كل القصة إلى درجة أنك قد كتبت أنفاسه فلم يمه يستطيع الحركة .. »

إن منه هي الطريقة السيئة لكتابة ، هذا الإيحاء التام بين الروح والجسد المتفكرين .

وبالرغم من أن التخطيط الأساسي للحوادث في قصة « الحكم » بعيد عن عالم الإمكان . كما هو الحال دائماً في قصص كافكا فإن مشاهد التجربة عنده ليست إلا صورة من حياتنا الواقعية . وهي مشاهد تقدم بطريقة مباشرة إلى وجداننا وشعورنا دون أن تثيرها أية خيالات رومانتيكية . وليست تلك الواقعية سوى تعبير مباشر وضروري عن الوعي الإنساني الذي يقع تحت رحمة عالم الظواهر الذي يسير بقوة دفعه الخاصة به .

وجوهر الحركة في قصة الحكم يقع في ذلك الصراع المفاجئ الملتب ، الذي كان يشتمل خفية بين الأب والابن . وحول هاتين الشخصيتين تقع شخصية الأم وشخصية الخطيبة ثم شخصية الصديق البعيد . هذا الصديق قد هاجج إلى روسيا دون أن يظفر بنجاح في تحارته هناك . ومرارة لشعوره كان جورج حريصاً على ألا يعرض عليه اقتراح عدم رجوعه إلى وطنه ، وهو الحل الذي يمكن أن يكون أفضل الحلول بالنسبة إليه . ومن أجل هذا السبب نفسه أخفى جورج عن صديقه — الذي سمعته المزمنة في عمله — خبر نجاحه في العمل الذي جاءه بلون توقع في السنوات الأخيرة ، ومن أجل هذا السبب أيضاً أراد أن يخفي عنه في بادئ الأمر خبر خطبته ، لكنه قرر أخيراً أن يخبره به .

ويجوز الخلاف — كما يبدو من ظاهر القصة — هو الصديق البعيد في برتسبورج . وتود علاقة ذلك الصديق بجورج في جو هادئ في أول القصة ، ثم لا تلبث أن تمهد لنوع من الشكوك والاستفسارات الغامضة . فخطيبة جورج تعلق على علاقته بصديقه بقولها : « لقد كان من الأفضل ألا تزوج يا جورج ما دام لديك مثل هذا الصديق » . ثم لا يلبث أن يصبح هذا الصديق رمزاً لحالة داخلية للشخصية الرئيسية نفسها وهي شخصية الابن . فالأب يعبر بعبارات غريبة عن علاقة ابنه بهذا

« منذ سنين وأنا أعلم أنك ستأتي إلي يوماً بهذا السؤال . ولعلك كنت تعتقد أنني منصرف عنك بشئ آخر ... بقرارة الجرائد .. حاله هي .. ثم رماه بالجريدة التي كانت في يده » كم من السنين تمررت فيها حتى نضجت ؟ ثم ماتت الأم وأبعد الصديق وسرعان ما طرحت منه بعيداً ، وبألفاظ على ما أنا عليه .. ولذلك فإن لك المذنب في أن تظل حزيناً هكذا .. »

عند ذلك قال جورج : « لقد أعذتني على غرة يا والدي ... » الأب : « لعلك كنت تريد أن تنطق بذلك من قبل ، لكن كلماتك لم يعد لها مجال الآن .. »

ثم ما لبث أن ارتفع صوته قائلاً : « لكذلك على كل حال قد صرت على وحي بما يجري حولك من أمور . وحتى هذا الوقت كانت معرفتك مقصورة على نفسك . لقد كنت طفلاً لا تفكر ذنوبه ، وفي الحقيقة كنت أكثر من ذلك ... كنت شيطاناً في صورة إنسان ، ولذلك فإنني أطلب أن تحل عليك الغمة ... أن تحضنك مياه النهر إلى الأبد بعيداً عن وجهي !... »

وهنا شعر جورج بأنه يتخطى خارج الحجرة . لقد كانت صربية والده وهو في سريره صفعة له من الخلف . وبكلماته التي كانت ما تزال ترن في أذنيه ، « زل هديجات السلم بلهفة متصدية بذلك الكمامة التي جاءت لتعظم البيت في المساء ، والتي أرصبتها أسرعاً ترزله على الجدران السلم ، فنهضت من ذعرها بقولها « يا أبي ! » ثم هبطت وسحبها ببطء . لكنه سرعان ما تعادها وقفز من الباب الخاربي وفي طلمات تجاوز الجسر التي يقع على السكة الحديدية إلى النهر . ثم أمسك بالسور بقوة كما يمسك المبالغ بطنه . ثم اغنى بحسه على السور كما لو كان رهاصياً ماهر ... ثم تلك الرياضة التي كان يفترض بها دائماً أمام والده .. ويدين ضعيفتين ظل مسكاً بالهاجز بقوة حيناً ألقت سيارة بنورها على الهاجز وكأنها أرادت أن تؤكد حالته .. حينئذ نطقت شفتاه بصوت خافت قائلاً : « والدي الحبيب .. لقد كنت أحييك دائماً بالزهر من كل ذلك .. »

ثم ترك نفسه يسقط من فوق الهاجز إلى المياه .. في حين واصلت حركة المرور سيرها الثلاثي على الجسر .

o o o

قصة « الحكم » هذه من أولى قصص « كافكا » الكاملة في ذاتها . ونعني بالكاملة أنها تجمع بين الأسلوب القصصي والفكرة العميقة . لقد كتبها الكاتب في انطلاقه واحدة من الساعة العاشرة مساءً حتى الساعة السادسة صباحاً ، كما سجل هو ذلك في مذكراته حيناً قال : « إن كل الأشياء يمكن أن توضع في كلمات ، وكل الأفكار حتى أفرها يمكن أن تجد نأراً تحترق فيها الكلمات لكن تولد من جديد .

حتى لا يفاجأ بهجوم من خلف أو من فوق ليس إلا لأن وجوده لا يعرف خطأ أو فوقاً .

إن فكرة قصة الحكم ليست هي الاتهام بئمة والتكفير عن هذه التهمة ، لكن القصة تحمل معنى أعمق من ذلك ، إنها صورة لذلك الذي لا يمكن له أن ينفذ من خلال أبواب الحقيقة ليكشف عن وجوده فيها ، ثم يبنى حياته على أساس قوى سليم من هذا الكشف ، وذلك لأن باطنه يعيش في واد ، وظاهره — حتى لو كان ناجحاً — يعيش في واد آخر .

إن جورج ليس إلا مثالا للكثير من الناس الذين يندفعون في تيار الحياة وهم في حالة صدع دائم نتيجة عدم التئام شخصيتهم .

وبعد ذلك .. فهل استطاع الكاتب الرمزي أن يصل في مرحلته التالية لذلك إلى شيء واضح عن تلك الحقيقة الإنسية ؟ هل استطاع أن يوضح مقر الكأس حتى استطاع بطله أن يتوصل إليها بالرغم من العقبات الكثيرة؟ إن هذا لا يمكن أن نحجب عنه إلا بعد أن ننقش مع الكاتب في آخر قصة كبيرة صدرت له هي قصة « الحصن » .

واقصة تنطص في أن كـ قد أتى من مكان بعيد ، وأراد أن يستقر في قرية ومارس وظيفته بها . وكان يشرف على أمر تلك القرية ويسيطر على شئونها حصن يسكنه حكام كان بعضهم يزولون اختياراً إلى القرية . وكان لم أمراء من بين سكان القرية وتظاهر كـ بأنه قد عين من قبل الحصن مشرفاً على أمور القرية . لكن القرية لم ترص أن تسلم بالوظيفة المزعومة إلا بعد أن يأتيها بإثبات من الحصن . فالتكر رجال الحصن ذلك في بادئ الأمر ، ثم عادوا واعترفوا به . فقسم الوظيفة بعض الوقت ، لكنه سرعان ما نشأ الخلاف بينه وبين أهل القرية فزولوا عن وظيفته وسموه وظيفة أخرى بدلاً منها حتى وظيفته مشرف بمؤسسة . واعترفوا إليه بأنهم ليسوا في حاجة إلى مشرف على شؤون القرية .

وبقي كـ الوظيفة مؤقتاً من أجل فتاة أحبته وربطت حياتها به . ولكنه أخذ في الوقت نفسه يتناضل من أجل وظيفته الأساسية ، فتركها سكان القرية ، وعادوا أن يتصل بحكام الحصن مباشرة . فالتفركة بالنسبة إليه لم تكن شيئاً ، حيث إنها كانت يحكمها الحصن ، ولذلك

الصدى ، ثم عن علاقته هو نفسه به .

فالحديث بينه وبين ابنه ينطلق من الصراحة إلى سؤاله الغريب لابنه عما إذا كان لديه هذا الصديق في ترسبورج ، ثم بعد ذلك ، وبعد جدال بينه وبين ابنه الذي بدأ يدافع عن موقفه إزاء اتهامات والده التي بدت له كأنها جنون ، صرح له الأب بعلاقته المثينة بهذا الصديق ، بل بإشفاقه عليه وعلى فشله . ومع أن جورج قد بدأ يدافع عن موقفه ، ومع أنه كان ينظر إلى كلمات والده في بادئ الأمر على أنها هراء يحتمه الحرم ، إلا أن الابن لم يلبث أن انتابته الحيرة ، ثم حاول أن يجمع ذاكرته ، ثم ما لبث أن ضعف وصارت للأب اليد العليا . وأما جورج الذي يعيش حياة في ظاهرها النجاح . وإن لم تكن تحمل معنى الوجود في باطنها . فإنه لم يلبث أن انهزم أمام دعاوى أبيه ، وأخذت ثقته تتراجع على أساس مضطرب .

إن الصديق في القصة رمز لنفس جورج . وحسنة تلك النفس أنها بعيدة عن صاحبها . بل هي تعب عليه ، لأنها تنتمى إليه ولو من بعيد . ولذلك فهو يحاول أن يستمر في حياته التي يبدو النجاح في ظاهرها ، مبعداً صديقه عنه ما أمكن ، لأن مجيئه يسبب له الألم . وهذا أيضاً يفسر لنا موقف الأب — الذي هو رمز للوحى المتيقظ القاسي — تجاه هذا الصديق ، أي تجاه نفس ابنه ، ثم عطفه عليه . لقد كان يراقب ابنه ويراقب نفسه المشتتة منذ سنين . كما يعبر عن ذلك في قوله : « منذ سنين وأنا أعلم أنك ستأتى إلى بهذا السؤال ... » .

فالوقوف كله يعبر عن حياة روحية بعيدة عن طمأنينة تعيش في حالة غير مراقبة مع وجود ناجح حتى . فجورج يعيش في نفاق ، وشعوره بذلك ليس إلا شعوراً خافئاً يسلم عليه من خلال علاقته بصديقه ، أى من خلال علاقته بباطنه . فما إن خطا أول خطوة في سبيل الوصول إلى الحقيقة حتى تعطل . وذلك لأن وجوده يرتكز على أرض من التمسك الجوفاء . وقراره بأن يأخذ حلوه

فمن الأجدى له أن يتصل بالحسن رأساً، ضارباً بسكان القرية عرض الحائط .

ولما علم سكان الحسن بذلك ، أرسل إليه «كلاي» أحد حكام الحسن رسالة مع رسول من القرية يدعى «زناپاس» وقد ترك له الخطاب حرية الاختيار بين شيئين إما أن يختار عملاً أساسياً في القرية ويضع لنفسها ، وفي هذه الحالة تكون علاقته بالحسن صورية ، وإما أن يكون عاملاً صورياً بالقرية وتكون علاقته بالحسن هي كل شيء . فهو الذي يحدد له الوظيفة حيث أنه من طريق الرسول «زناپاس» . فهذا الاختيار وإن صُرف له بحريته المطلقة في رسم حياته إلا أنه ملأه شكاً وسيرة . وأمام هذا الإحراج على أن يختار أحد الطريقين اختار الطريق الأول . وكان لابد له أمام هذا الاختيار من أن يقبل وظيفة مشرفة بالمدرسة وهي التي يحبها له القرية . لكن الأيام لم تكن تزيد إلا خيراً بهمه ، وبلا منه . لقد كان يسكن مع أسرته في المدرسة ، لكنه كان يضطر إلى أن ينتقل بأسرته من مكان إلى آخر نظراً لتسويق المدرسة واختيارها من مكان لآخر . ثم إن فكرة أن القرية ليست إلا صورة ووسيلة بالنسبة للحسن الذي يتحكم - تلك الفكرة التي سيطرت على عقله ونصوره - جعلت من المستحيل أن يترك «كلاي» وحده قوانين القرية وطايرها . وبذلك أحد «كلاي» وليس بأن وظيفة هذه ليست إلا وسيلة مؤقتة . وأنه لا بد أن يسعى لتغييرها عن طريق حكام الحسن إما كان من المستحيل تغييرها عن طريق القرية . ولكن الحسنيين الذين وضعهم أمام الاختيار ليعتار بنفسه أحد الأمرين ، لم يجدوا أن يجدوا وسيلة للاتصال به . وما كان إلى «كلاي» إلا أن يبيّن لثقله تلك الوسيلة ، فاختلص في يدعي الأمر بفناء الباز «فريدا» التي تمثل في بلاط الحسن لمثل يستطيع أن توصله إلى «كلاي» . وكان قد كسب حب الفتاة في أول زيارة للبلاط ، وقضى معها الليلة في حب مستغرق . وقد تأكد «كلاي» أنه لا بد وصل إلى «كلاي» عن طريق ذلك الحب ، ولكنه لم يلبث أن أدرك أنه قد وقع ضحية اليوم . لقد كان يظن أن كل شيء في القرية يتبعه في هذه إلى الحسن وله مخرجه إليه . ولكن «فريدا» لم تلبث أن تركت وظيفتها في الحسن وزادت معه إلى القرية لتصل بها حتى تكون على اتصال دائم به . ومنذئذ اعترف «كلاي» بالحقيقة ، وهي أن اندماجه مع «فريدا» لم يزد إلا ارتباكاً . أما أمه في الوصول إلى «كلاي» عن طريقها فقد تلاشى .

ولذلك قرر أن يبحث عن طريقة أخرى للوصول إليه . وقد هدته صاحبة الفندق الذي يعيش فيه في القرية إلى الطريقة الثانية . لقد حكى لها «كلاي» عن رغبته الصريحة في مقابلة «كلاي» لعله يستطيع من طريق المقابلة أن يحل مشكلاته مع هذه القرية التي لا يستطيع أن يتغلب عليها . فطرحته له السيدة صورية الأمر لأنها هي نفسها قد جربت ذلك . لقد كانت على علاقة صبية مع «كلاي» . فقد استعاضها إليه مرتين ولكن لم يلبث أن نسها . ولم تحاول هي أن تدح العلاقة بينهما وخاصة بعد أن فشلت في وصلها . ثم حكته له كيف أن ذلك هدده حياتها بالقتل ، لأنها أصبحت بجاعة يأبى شديداً بعد هذا الانقطاع .

وهنا لامها بالرغم من رغبته في المشكل نفسه ، وأخبرها بأنها هي المنيعة على ذلك . لقد كانت الرحمة فوق رأسها ولكنها فشلت في أن تجلبها إلى أسفل لتعيش فيها . وأخيراً تصحته بأنه إذا كان مصمماً على الوصول إلى «كلاي» فلا بد من أن يتصل بسكرتيره القروي المدعو «موس» وهو رجل على ساقطة «بروتوكوله» الخاص به والحسن يستطيع أن يوصله .

وذهب «كلاي» إليه فوجده رجلاً مصاباً بالزهر ومليئاً بالتموض ، لقد طلب منه «موس» هذا أن يعطيه نبذة من ماضي ، ثم أخذ يلح عليه في أسئلة أخرى . ومع كل تلك الصعوبات فقد علم «كلاي» بعد ذلك أن هذا التقرير لن يرفع إلى الحسن ، وإنما سيحتفظ به «موس» منه في القرية . ولم يطمئن إلى هذا السكرتير بعد تلك المقابلة ، إذ اعتبره شخصاً لا جأياً لا يمكن أن يؤدي عملاً جاداً ، فتركه رافضاً «بروتوكوله» ورافضاً شخصه معاً .

ثم وصل إلى علم «كلاي» ما حدث من «كلاي» مع «موس» وبغيره منه ، ورفضه «لبروتوكوله» وعلم كم هو خبير بحمله وبأهل القرية ، فعين له مبعوثين في المدرسة . ولم يكن يقصد بتعيينهما مساعدته في العمل فحسب ، وإنما كانت لها مهمة ثانية هي التي عبر ضياء «كلاي» في قوله لها قبل أن يرسل : «أتم ما يجب أن تقويا به هو أن تجلبا السرور والفرح إلى أنفسهن» . لقد وصل إلى علمي أنه يأخذ كل شيء مأخذ الجد . بعد جاء إلى القرية ليبحث عن ما جعل منها حادثة كبيرة ، مع أن المسألة في الحقيقة لا تستحق ذلك

وبعداً للمساعدة العمل مع «كلاي» ولكنه ما لبث أن خبر من تلمسها ، ومن أعمالها الخائنة غير المحبوبة . وسرعان ما حدث التوتر من الطرفين . وما زاد هذا التوتر حدته ، أنها أخذت يماكان «فريدا» التي كانت لا تزال على علاقة به . وفي لحظة من لحظات عجزه للنصب رفض «كلاي» الرسولين ورفض معها «فريدا» .

وبعد ذلك حسم «كلاي» حل أن يعطيه طريقه وحيداً إلى الحسن ، بعد أن باتت تجاربه السابقة بالفشل . ثم إن إحساسه بكآفة القرية كان يرداد يوماً بعد يوم . مشتاقاً للفرح . وكآبة أهل ، صورا له القرية حياء لا حقيقة . وكان من وراء تقاعه الوسائل التي يمكن أن تصل به إلى الحسن . ومن تلك الصورة الخيالية التي بدت عليها القرية ، أن أخذ حزم «كلاي» يقضي للاتجاه نحو الحسن .

ولم يكن «السيد» في القرية الذي يعاى تلك الظروف ، ولكن كانت أسرة زيناپاس كذلك ظروفها مثل ظروفه ، وإن اتخذت شكلاً آخر . فقد كانت تلك الأسرة تعيش في هدوء ، ثم حدث أن كان هناك طفل في القرية حضره رجال الحسن ، وبهم رجع يدعى «سورتيق» وقد حضرته الأسرة هذا الطفل مع ابنته ثم تدعى «أماليا» ووقع سورتيق في حب أماليا وتحقق منها كثيراً في الحفل . وفي الصباح الباكر أرسل إليها رسولا يستعجبها إليه ، ولكنها أعلنت الخطاب من الرسول ومرتته ونهرت الرسول . وبعد ذلك الوقت وسوا الخط يخالف الأسرة ، وكان من نتيجة هذا الحادث أن اتسمت هوة الخلاف بين القرية والحسن

ذلك ما يشير إلى فكرة القصة ، وهي الفكرة الجديدة فيها أيضاً . وهي محاولة المروء من حياة تتركز على غير أساس . لقد كان البطل K تنقصه أية خبرة عن القرية وأحوالها وكيفية الاندماج مع أهلها . ولذلك فقد حاول أن يهرب منها محاولاً أن يجد لنفسه منفذاً آخر عن طريق آخر . أى عن طريق الوصول إلى الحصن . وبالرغم من أن K كان يبلغ الثلاثين من عمره . إلا أن الصبوة من حياة الطفولة كثيراً ما تكون في متأخر العمر لا مقبلة.

وإذا كان بطل قصة « الحكم » قد استسلم سريعاً للفشل حينما التبس عليه الأمر بشأن حقيقة موقفه في الحياة . فلنأخذ بطل قصة « الحصن » لاستسلم حتى المات . فلقد ظل في صراع ، راقباً في الوصول إلى الحصن ، حتى جاءه جواب سؤاله في نهاية حياته . وبالرغم من أن علاقة الحصن بالقرية كانت واضحة . وكانت تمثل عن طريق وجود أمناء الحصن في القرية . وعن طريق الرسول ثم عن طريق حضور بعض حكام الحصن أحياناً حفلات القرية وغير ذلك . فإن اتصال K بالحصن لم يكن من السهولة بمكان ، لقد كان حائراً في فهم الحياة الأبدية حيرته في فهم حياته الزمنية ، لكنه حينما فشل الاندماج في حياته الزمنية حاول أن يصل إلى حالة تتفق مع الحياة الأخرى ، لكنها هي الأخرى مليئة بالغموض واللبس . وظهر أول ما ظهر له من لبس عندما وصله الرسول من الحصن يعمل إليه ذلك الاختيار الذي يعث على الحرية . لقد وضعته الرسالة أمام أحد احتمالين : إما اختيار وظيفة ثابتة في القرية وعن طريق القرية ، والاحتفاظ بعلامة تكاد تكون واضحة بالحصن ، أو العكس ، أى اتصال وثيق بالحصن وصورى بالقرية . واختار K الطريق الأول أى الطريق الذى تتحدد فيه شخصية الرجل التى تتركها تصرفاته في الحياة . وأما علاقته بالحياة الأبدية فهي وإن كانت غير محددة . إلا أنها موجودة في ذات نفسه

إلى درجة أبى تملت كثر فقه في استعادة تلك العلاقة . ولكن الأسرة مع كل ذلك ، لم تنأس من استعادته نفسها . فكانت تحاول أن تنص مرة ثانية « حصن » ويبدأ كان K ينتشر مقابلة « كلاس » كذلك كانت أسرة « ريس » تحاول أن تنص رجال الحصن . مثل K ينتشر وعلى ريناس ينتشر . وكان الوقت يغنى سريعاً دون حصى . كان K يريد أن يسأل « كلاس » عن السب في عدم استعادته لوصيته الأصلية وهي الإشراف على القرية . وكان « ريناس » يريد أن يعبر عن تصرف طائش صدر من أبنته

ولكن متى استقبل K الجواب عن سؤاله ؟ لقد استقبله من الحصن وهو على فرش الموت . أما قبل ذلك فلم يكن لـ K حصن يحدد من التضيح بحيث يسقط شعبة سؤاله بعد جاء الجواب قائلا « إن حلك قانونى أو أن تبشر في القرية . يمكن يتركز على أسس سليمة » .

هذا هو ملخص القصة : وطبيعى أن القصة تعجبها الذى يبلغ خمسمائة صفحة تتضمن خلال ألفاظها وتعبيراتها كل أفكار الكاتب الفيلسوف . ولكننا رسمنا هيكلها لحوادثها ولشخصياتها . وغبة في توضيح رموزها . ثم توضيح فكرة الكاتب الأخيرة التى توصل إليها في حياته قبل أن يختطفه الموت .

ومعرفة ما يرمز إليه الحصن . وما ترمز إليه القرية . ثم للموقف الذى وقفه K من القرية ومن الحصن . ومن جهة أخرى موقف كل من الحصن والقرية منه . ثم معرفتنا بعد ذلك لما يرمز إليه مضمون كل من الرسالتين اللتين وصلتا إلى K ، ونقصد بذلك الرسالة التى وصلت إليه عن طريق بريناس . والرسالة الأخرى عن طريق الماسعين الذين عيّنهما الحصن لمساعدة K في عمله . هو كل شيء في القصة .

فالقرية بالنسبة للبطل ترمز للحياة الواقعية المحدودة التى يعيش فيها الإنسان بطريقة أو بأخرى . أما الحصن فهو في أعق مفرى له رمز للحكمة الإلهية التى تقود العالم . وعلى ذلك فحياة K إنما هي موقف إنسان بين الحياة الواقعية الزمنية المحدودة ، وبين الحياة الأبدية غير المحدودة .

ولقد كان K — كما تصوره لنا القصة — في حالة بُعد دائم عن القرية . واقترب دائم من الحصن ، وفى

طريق «موسس» قبل K تلك الفكرة ، بمعنى قبوله للفكرة اقتناعه بالوسيلة . ولكن إذا تمسك هذا شخص ملء بالفهموس ومصاب بالزهو . ثم إنه لا يرفع القرارات إلى الحصن . إنه بشخصيته تلك يرمز إلى الحيرة التي يقابلها الإنسان في التفكير في مثل هذه الأمور ، وعدم توصيل موسس للقرارات يشير إلى كيف أن الحيرة لاتوصل الإنسان إلى حل . ثم إن موسس طلب منه أن يعطيه تيدة عن ماضيه ، وفي ذلك ما يشير إلى أن الماضي كان يلح على K لعله يعيش حياته في صورة متصلة بين الماضي والحاضر والمستقبل . ولكن K كان ينظر أمامه فقط ، مما جعله يعيش في شبه انقطاع عما حوله في الحاضر وعما وراءه في الماضي . وقد عبر هو عن إحساسه بذلك حينما كان يسأل نفسه ... « هل المستقبل سوى شيء برتجي » *Is der Zukunft nur gewärtig* .

وفي تلك الحيرة حاول K أن يدفع نفسه من غير المؤكد إلى المؤكد ، فرفض «موسس» واستأنف سيره بدون مسعدة . ثم ما لبث أن انبعثت حيرته مرة أخرى . حينما أرسل إليه الحصن من يساعده في عمله . ولم تكن مهمة المساعدين المساعدة في العمل بقدر ما كانت التخفيف من حدة كآبته .

« أم ما يجب أن نقويا به هو أن تبليها المرح والتفان إلى نفسه .. » لقد أشرت بأنه يأخذ كل شيء مأخذ الجد ... لقد جاء إلى القرية وسرعان ما جعل منها حادثة كبيرة « مع أن المسألة في الحقيقة لا تستحق كل ذلك » . ومعنى ذلك أن المرح والاستهانة بالأمور قد أصبحا مطلوبين ووصى بهما من قبل الحصن ، ومعناه أيضاً أنهما شريكان هامان للنظرة الجسدية ، للتفكير في علاقة الإنسان بالوجود اللانهائي . فالمرح والاستهانة بالأمور يخففان من عبء النظرة الجدية التي تجعل الإنسان يحس بما عليه كأنه عبء ثقیل على كتفه . ولقد كان شخصية جادة لا تعرف المزول ، ولذلك لم يكن يقبل الشكل المتلاعب لأهداف الحياة . إنه كان يريد أن يصل توتاً وبغير توان إلى شيء واحد فقط ... إلى

ولو بشكل صوري . لقد فضل ذلك الاختيار على اختيار يحدده إعداداً روحياً لمواجهة القوى غير الطبيعية وإن كان سيعرضه للإحساس بالفراغ واليأس .

ولكن بالرغم من أن K قد اختار ذلك بمحض حريته إلا أنه لم يستطع أن يبقى على قراره . وهنا تتساءل : لماذا لم يستطع K أن يبقى على اختياره . وأن يبدأ حياته في القرية محاولاً أن يندمج مع أهلها ، يتفهمهم ويبدل جهده حتى يفهموه . فيحل بذلك مشكلاته معهم . ويعيش كفرد منهم ؟ والجواب عن ذلك هو أن K قد وضع أمامه هدفاً واحداً صرفه عن كل ما دونه من العوامل الأخرى التي تكيف حياته . وتركيز كل فكرة في هذا الهدف جعل كل ما دون ذلك يبدو كالتخيل في نظره . ومن هنا كانت الحياة في القرية . والقرية بما فيها تبدو شيئاً ووهماً من الأوهام . ولذلك فقد عاش غريباً في القرية ، وهو ما يعبر عن غربته في الحياة . كانت الحياة تبدو أمامه لاروح فيها ولا قيمة لها . ولذلك خشي أن يغمس فيها . وفي الوقت نفسه دجهاه القلق بالإحساس بأنه مخدوع في الحياة إلى البحث عن الهدف الروحي وراهما . ولكنه حتى في سعيه للوصول إلى ذلك الهدف كان مليئاً بالشكوك والأوهام ، لأنه لكي يصل الإنسان إلى حالة الثبات لابد أن يكون مرتكزاً على أساس سليم في حياته الحقيقية .

ثم كان هذا التوتر بين الصفاء الداخل وبين الحقيقة الخارجية المشكوك في أمرها ، وهو الذي مهد لذلك الجدل بين K وبين صاحبة القندق . لقد اشتكت له صاحبة القندق من انقطاع كل صلة بينها وبين «كلامي» الذي يمثل الحصن . ولكن K لامها لأنها كانت السبب في حدوث هذا الانقطاع . وقال لها إن السعادة كانت فوق رأسها ولكنها رفضتها ، وكأنها يعارض K عن طريق هذا اللوم تلك القوة السحرية بين النهائي واللانهائي . ولما أوضحت السيدة له طريقة الوصول إلى «كلامي» عن

إذا به يجد نفسه في النهاية أمام مثالية توصل إليها نتيجة هذا التفكير . ولكن تلك المثالية تبقى دائماً في حالة محسوسة غير مؤكدة . ومع ذلك فإن الحياة الفردية تحظى أهمية كبيرة من خلال علاقتها بالحياة غير المحدودة ، لأن تلك الأخيرة تفرض واجباً من الصراع اللاهائى في كل لحظة من لحظات الحياة الزمنية .

على أساس هذا الغموض ترتكز حياة الإنسان ، فهو يظل في نضال مع حياته ومع الوجود ، مندفعاً نحوها بمحاطفة وضعية معاً . فالعاطفة تولد في أثناء نضاله اللاهائى ، والسخرية تنبت حيناً يجد نفسه في هذا النضال أمام تناقض نفسى .

إن الإنسان لا مفر له من أن يحيا بين وجود محسوس وآخر غير محسوس . أما الوجود المحسوس فلا بد أن يكون موحداً بحقيقته وعلى وعى تام به ، وأما الوجود غير المحسوس فهو مدفوع إليه شاء أم لم يشأ . ونتيجة هذا الاندفاع تقوم مثله وتتوحد عاطفته . أما K فقد فشل في الوصول إلى هذا التهم . ومن هنا كان فشله في الوصول للتفاهم مع القرية ومع الحصن على السواء . لقد كان يتوق إلى الوصول بروحه إلى نهاية محدودة ، وهو ما ترمز إليه القصة بأمله في الوصول بفريدا إلى «كلاى» ، ولكن «فريدا» لم تلبث أن هربت من «كلاى» إليه فيئس . ومعنى يأس فشله في التعرف على هذين المجالين ، مجال نفسه ومجال الحياة اللاهائية ، اللذين لا يمكن المطابقة بينهما .

• • •

وبهذه الفلسفة حتم «فرايز كافكا» آخر قصصه . ثم اختطفه الموت وهو دون الأربعين من عمره . ترى إلى أى الأفكار التى تحتاج إليها حياتنا الموهلة في ميتافزيقيتها واصطلاحها كان هذا الفنان الفيلسوف سيصل لو أن العمر أمهله ؟!

الحصن . حتى حبه «لفريدا» قد جعله وسيلة للوصول إلى الحصن .

ولما لم يقبل K المداعبة من قبل الرسولين ، فقد طردهما واستمر في كفاحه مرة أخرى .

وظل ينتظر ... ومعنى انتظاره استمرار الوقت وصران الزمن . أما هو فقد كان في شبه دوامة ممثلا قصة المعجز بين الحياة والزمن ، بين الإيمان باللاهائى والوعى بتفاته . لقد كان يمثل فافست في لحظة من اللحظات حياته حينما سأل نفسه مستغيثاً : «لوانى مرة أكن ملكاً لنفى ! Wean ich einmal mir besitze .

وأخيراً استقبل K نتيجة سؤاله في لحظاته الأخيرة .. ولم تكن السخرية خافية حتى في طريقة استقباله للجواب . لقد تجمع حوله سكان القرية جميعهم وهو يستقبل الحكم : «إن حقل القناطير في آن تمش في القرية لم يكن بالحق المبتكر على أس قوية» . لقد تجمع حوله سكان القرية لكي يذكروه بأن حياته وإن كانت غريبة ، إلا أنهم الآب بموت بوصفه فرداً في المجموعة .

إن فلسفة الحياة في قصة «الحصن» توضحها فلسفة الفيلسوف الدانماركى «كيركجورد» الذى قرأ له الكاتب كتبه واستوعب فلسفته . ونظرية الفيلسوف التى تأثر بها الكاتب في قصته تتلخص في أن الفرد يعيش في صراع دائم بين الحياة الزمنية والأبدية ، فإذا استغرق الإنسان بتفكيره في الحياة الأبدية ، فإنه يعيش حينئذ في خيال يرتفع على حقيقة وجوده ، وحينئذ يفقد كل صلته بالحياة الزمنية — أى بحياته اليومية التى يجب أن يكون عادلا منصفاً لها بوصفه رجلاً يعمل فيها . ومعنى أن يكون عادلاً هنا هو أن يبقى دائماً على وعى بوجوده الحقيقى المحدود ، وفى أثناء إحساسه بذلك الوعى ، سيجد نفسه مركزاً تفكيره على حادثه ما محاولاً أن يستخرج الخير من الشر أو الشر من الخير . ثم

رُوبرتُ بيرنز بعدَ ما بُنِيَ تَحْتِ

بقلم رافيد ريكنز



دوبرت بيرنز

أوروي الصبغة من حيث أصوله وإنجازاته . غير أن هنالك عدة عوامل قد اجتمعت للهبوط بمستوى اللغة الأدبية الأسكتلندية حتى أصبحت مجموعة من اللهجات الإقليمية ، كما ساهمت في إدخال اللغة الإنجليزية المعروفة في الجنوب بحيث أصبحت اللغة التي يستخدمها معظم المثقفين من الأسكتلنديين .

ولقد ساهمت حركة الإصلاح في أسكتلندا على فهم العرى الوثيقة التي كانت تربط أسكتلندا بفرنسا منذ أمد بعيد ، وفي التقريب بينها وبين إنجلترا التي تدنن بالمذهب البروتستنتي ، والتي كانت أثناء العصور الوسطى العلو التقليدي للبلاد . وفي عام ١٦٠٣ تولى الملك

منذ مائتي عام مضت وفي الخامس والعشرين من يناير سنة ١٧٥٩ وُلد روبرت بيرنز في قرية من قرى الجزء الجنوبي الغربي من اسكتلندا ، في كوخ من اللّسين كان أبوه قد بناه بيديه . أما أبوه الذي كان فلاحاً مستأجراً ، وكان في صراع دائم مع عوامل الطبيعة غير المواتية في فترة من أشد الفترات حلكة في تاريخ الزراعة بأسكتلندا ، فقد مات سنة ١٧٨٤ ، محطماً معساً . ولكنه استطاع أن يوفر لولده قسطاً من التعليم أتاح له الإلمام بالمؤلفات القديمة من الأدب الإنجليزي و العزة التي تمتد بين شكسبير وجرای ، والإحاطة بقدر لا بأس به من ميادين التاريخ والجغرافيا وغيرها من العلوم التي يمكن أن تطلق عليها اليوم اسم العلوم الشصية ، بل إن روبرت الشاب قد تعلم أيضاً قراءة اللغة الفرنسية ، وألم للإامة طفيفة باللغة اللاتينية .

وعلى ذلك فلم يكن روبرت بيرنز- ذلك الفلاح الأحمى كما كان يصوره لنا بعض الكتاب - وكما كان يحلو له في بعض الأحيان أن يظهر في ثيابه - متأثراً في ذلك بنظريات الفطرة ، في طبيعة الشعر وأصله التي كانت سائدة بين نقاد أدبه في ذلك العصر . غير أن الإحاطة بشكسبير وملتون وبويب وتومسون وجرای وغيرهم من الكتاب الإنجليز لم تكن بالنفسه لبيرنز إلا إحاطة بنقافة غربية تختلف عن ثقافة وطنه ؛ فقد أنتجت أسكتلندا في العصور الوسطى - حين كانت دولة مستقلة لها ثقافتها الأدبية النامية - أدباً له طابعه الأسكتلندي المميز سواء من ناحية اللغة أو طريقة الأداء وإن كان

أما عن روبرت فرجسون الذى توفى عام ١٧٧٤ ،
عن الرابعة والعشرين من عمره فقد كان شاعراً رقيقاً
قام بمحاولة مليئة بالأمل ، فى سبيل استعادة مكانة اللغة
الأسكتلندية الأولى لتصبح لغة أدبية كاملة . ولكن
حياته القصيرة لم تنح له أن يتم ما بدأ .

وفى هذه الأثناء كان الناشرون ومصنفو المختارات
الشعرية يسعون إلى إحياء الشعر الأسكتلندى القديم
— وهو الشعر الذى كتب فى الفترة التى كانت للغة
الأسكتلندية تملك مقومات اللغة الأدبية الكاملة —
وعلى الرغم من أنه لم ينشر سوى جانب ضئيل من هذه
المؤلفات القديمة ، فقد كان ما نشر فعلاً كفيلاً بأن
يستريح أنظار الأسكتلنديين إلى ما كان عليه الأدب
الأسكتلندى من قوة ، وما يمكن أن يتحقق له من مجد .

ومن جهة أخرى كان هناك التراث الشعبى من
الأشعار الأسكتلندية ، وإن كان هذا قد صادف
كثيراً من العقبات مد أن قامت حركة الإصلاح فى
أسكتلدة . وأدت إلى اختفاء كثير من الأغاني الشعبية
الأسكتلندية . وبقيت هذه حتى عهد بيرنز ثقافة تُروى
شفاهاً ، مهلهلة غير متكاملة وإن كانت عميقة الجذور
صادقة التعبير . كان هذا التراث يتألف من أغانٍ
وحكايات تنقلها الأجيال جيلاً بعد جيل فى صورة
مبتورة مشوهة فى معظم الأحيان . وكان الناشرون قد
شرعوا على أيام بيرنز فى جمع هذه الأغنيات والحكايات
وطبعها . ولم يكن برنامج بيرنز الدراسى الرسمى يغفل
بهذا التراث ، كما لم يغفل أيضاً بائى من الشاعرين وراساى
أو فرجسون . بيد أن هذا التراث كان فى متناول يد
الشاعر الشاب ، وهو يحلثنا بنفسه عن مدى أثر
الأساطير الخارقة للطبيعة — التى كانت تروىها خادمو عجوز
جاهلة تؤمن بالغرافات وتعمل لدى والده — على خياله ،
وكيف أن اكتشافه قصائد فرجسون كان حافزاً له على
الإقبال على تقليده ومحاكاته .

وعلى ذلك فقد كانت المصادر التى استقى منها

جيمس السادس ملك أسكتلدة عرش إنجلترا وصحب
معه شعراء بلاطه ، وبذلك حرم أسكتلدة من رعاية
البلاط للأدب والموسيقى . وما إن حل عام ١٧٠٧ الذى
أبطل عمل البرلمان الأسكتلندى ، حتى كانت الثقافة
الأسكتلندية قد اختلت وشاع فيها الاضطراب . فقد
عند معظم الكتاب الأسكتلنديين الكبار فى القرن الثامن
عشر مثل دافيد هيوم وآدم سميث ووليم روبرتسون
وكثير غيرهم ، إلى الكتابة باللغة الإنجليزية بالرغم من
أنهم كانوا يتكلمون الأسكتلندية . وكان أغلب من
واصلوا الكتابة باللغة الأسكتلندية من كتّاب الفكاهة
المحليين أو من طلبة العلم الذين يميلون إلى القديم ، والذين
كانو يتناولون موضوعات تدور حول حياة الرعاة الساذجة
أو الحياة بين الطبقات الدنيا فى المدينة . ولم تكن لفهم
لغة أدبية صميمة ، بل كانت لهجة محلية لا تغفل إلا
على التعبير المحدود فحسب .

هذا على حين أن اللغة الإنجليزية المعروفة التى كان
يتعلمها الأسكتلنديون المثقفون فى المدارس كانت تعتبر
— حتى فى نظر من يكتبون بها — لغة أجنبية . لقد
كانت اللغة الإنجليزية بالنسبة للأسكتلنديين أشبه باللغة
اللاتينية بالنسبة للكتّاب الأوروبيين فى العصور
الوسطى ، إذ كانت وسيلة للاتصال بأكبر عدد من
القراء المثقفين دون أن تكون قادرة — إلا فى حالات
نادرة — على الإفصاح عن الأفكار والأحاسيس فى
تعبير شاعرى كامل ، يكشف عن أخيلة الإنسان
وتخلجات نفسه .

كان هناك من شعراء القرن الثامن عشر من حاول
قبل بيرنز أن يحيى اللغة الأسكتلندية ويجعل منها لغة
شعر . كان آلان رامساى فى أوائل ذلك القرن أحد
الرواد الأوائل فى هذا الميدان ، غير أن نطاق عمله
كان محدوداً ، كما أن ميوله لم تكن واضحة . وقد قصر
نشاطه على تصوير حياة الطبقات الدنيا أو المناظر
الرعية .

في عصره ، وقد شعر منذ كان حداثاً صغيراً يشاطك أبناء ملاك الأراضي في هجهم ، بالألم والمرارة حينما يجد الصغار يشبون ويتجه كل منهم إلى دائرة بعينها ، ويكون لزاماً عليه أن ينحني ، تحية لأناس لا يتميزون عليه بفضل إلا في كونهم قد قدر لهم أن يصبحوا ملاكاً للأراضي . ولم يكن بيرنز بالرجل الذي يطبق بلاهة البلهاء ، مهما كانت مرتبتهم أو مهنتهم . ولذلك فإن تصويره نفسه في بعض الأحيان بأنه فلاح كادح من إدنبرة ، لم يكن مجرد شعور منه بالضعة ، بل كان التقصد منه تأكيد أصالة عبقرية الشعرية وإبداعه في النظم .

وقد كان يؤمن أيضاً بأن العلوم التي تدرس في المعاهد ليست ضمانة للعبقرية ، فقد قال :

« قد يمشخ نقادك بأنوفهم ، ويقولون :

كيف ينبغي لك أن تجرؤ على نظم أغنية ؟

وأنت لا تستطيع التفرقة بين الشعر والنثر ؟

ولكني أستمعكم أيها الخصوم المتقفون وأقول لكم :

إنكم على خطأ .

ما قيمة الترهات التي تتلقونها في مدارسكم وتلك الأسماء اللاتينية التي تطلقونها على الأقلام والمقاعد ؟ وإذا كانت الطبيعة الصادقة قد خلقتكم بلهاء فما جدوى علمكم بالنحو والصرف ؟ » .

وفي مثل هذه الأبيات تجد نزعة بيرنز الديمقراطية القطرية أصدق تعبير عن نفسها ، فلا الجاه ، ولا السلطان ، ولا العلم ، يمكن أن يخلع على الأحقق ثوباً آخر غير ثوبه الحقيقي . وإن السخرية التي تبدو في هذه التكررة الديمقراطية الصريحة لتجملها أوقع من الشعر ، ومن القصائد البلاغية التي نظمها بيرنز .

واقعية بيرنز

فقد كان أول من استمع إلى بيرنز أصدقاؤه ومعارفه

بيرنز أشعاره تتمثل في الأغنيات الشعبية التي تتناقلها ألسنة الناس ، وفي ما كان في متناول يده من أشعار أسكتلندية قديمة من تلك التي تضمنها المجموعات الشعرية التي نشرت في عصره . وفي عدد من مختارات الأعاني والألحان . وقد صقلت هذه جميعاً عبقرية التي اكتسبها إلى حد ما من دراسته للشعر الإنجليزي في القرنين السابع عشر والثامن عشر . ثم إنه قرأ الكثير من الأدب العاطفي الشائع في عصره ، وكان يعتبر رواية هنري ماكنزي البالغة العاطفية ، والتي تعرف باسم « الرجل ذو الإحساس » في المرتبة الثانية بعد الإنجيل ، وكثيراً ما كان ينظم بدوره قصائد عاطفية بلاغية باللغة الإنجليزية المعروفة بخطاب فيها قراءه المرويين في إدنبرة . وكان أعظم ما يقدره نقاد إدنبرة وأستاذتها في بيرنز هو دست الجانب العاطفي البلاغي فيه وقد انتسوه هذا الاسم باسم « المصالح ربيب النساء » ودللوا بذلك على صحة نظرياتهم في الإنسان الطبيعي والطبيعة البدائية لشعره ، وكان هذا الجانب هو ما كان يقدره فيه قراءه الإنجليزي .

أما اليوم فإن خطافية بيرنز وعاطفيته لم تعد تستحوذ على إعجابنا ، بل إن الجدير بالإعجاب حقاً هو قدرة هذا الشاعر على إحياء الجانب الشعري من التراث الأدبي الأسكتلندي فترة من الزمن دون عون خارجي ، بحيث صور المفارقات والتقلبات العاطفية التي تعرض حياة الإنسان اليومية في براعة فائقة . وقد اشتغل بيرنز بالفلاحة طيلة حياته فيما عدا السنوات القليلة الأخيرة حين عمل موظفاً بالضرائب في دمفريز . وكثيراً ما أثار بيرنز عند زيارته إدنبرة عقب النجاح الذي ظفر به ديوانه الأول—الذي نشر عام ١٧٨٦—ثور الآخرين من جراء إعراضه عن محاولات بعض السيدات والسادة من طبقة النبلاء وضعه تحت رعايتهم .

وكان منذ السنوات الأولى من حياته يستنكر الفوارق بين الطبقات التي كانت موجودة في أسكتلندة

المشاعر والخيالات بل يريد بها أن تكون إشارات ثابتة محدودة لتصور فيها الانفعالات الإنسانية وأحاسيس النفس البشرية .

• • •

وهناك فضلاً عن الأغاني ثلاثة ضروب أخرى من الشعر صادف بيرز في نظمها نجاحاً مرموقاً . أول ضرب منها هو تلك المقطوعات الشعرية الساخرة التي تنزع ثوب الرباء عن الحقائق الإنسانية في فكاهة لاذعة بارعة . فهناك « السوق المقدسة » التي تصور واحداً من الطقوس الكنسية العظيمة التي تقام في العراق والتي كانت شائعة في أسكتلندة آن ذاك ، وقد استخدم بيرز فيها ورأى اسكتلندياً قديماً ، واستفادها من التراث الاسكتلندي القديم الذي عُرِفَ بتسجيله للاحتفالات الشعبية . غير أن أشعار بيرز هذه لا تقتصر على وضوح الأول أو دقة التفاصيل ، فإن بيرز يكشف لنا بتأنيده إلى الأساليب المتنوعة في التعبير ، واستخدامه الأوصاف الإيحائية والدينية في غرض متعدد ، مما كان يذهب إليه من أن مطالب الجسد تجد لنفسها مخرجاً وسط الطقوس الروحية ذاتها .

وهو إذ يصور في لمسات ساخرة بارعة عادات الوعظ الشعبيين حين ذاك ، ونقاط الضعف في شخصياتهم لا يعرض صورة قوية لجانب الحياة في أسكتلندة في القرن الثامن عشر فحسب ، بل يعقب تعقياً صحيحاً خالداً على الصلة بين الادعاءات الأدبية الخلقية والحقيقة المادية في كل عصر . ومن الأمثلة الصادقة على ذلك ، وإن كانت لا تعرض سوى صورة محدودة ، قصيدة « حديث مع قملة » . وفي هذه القصيدة يكشف الشاعر في صراحة فكاهة عن الرباء الذي تحوط به نفسها فتاة ريفية تقف في الكيسة وما تضفيه على نفسها من مظاهر كاذبة متباهية متفاخرة بقبحها الجديدة ، في الوقت الذي كان الشاعر يجلس فيه خائفاً وهو يرقب قملة

في مسقط رأسه في أسكتلندة ، حيث انتشرت أغانيه وقصائده الأولى بطريق الكتابة الخلقية أو التلاوة والحفظ ، وحيث أكتسبته تعليقاته على الأحداث المحلية الجارية شهرة عظيمة . ولم تجنح هذه الفئة من المستمعين إلى إغراء بيرز بأن يلعب دور الفلاح المثالي ، بل إنها على العكس من ذلك قد حشنت على أن يكون واقعياً قداماً على الأرض ، وبصره ممتد إلى الأمام . فلم يكن بيرز في أروع قصائده وأصدقها تعبيراً عن نفسه « رومانتيكياً » بالمعنى المعروف لهذه الكلمة التي ساء استعمالها . فهو لا يكذب قط عن البحر أو عن الجبال ، ولو أنه ما من شاعر أسكتلندي إلا وصف البحر والجبال . فقد كان يحيل إلى أن يكون نطاق الصورة التي يعرضها محدوداً ، وأن تكسب بالدقة والصدق ، وأن ترتبط بتتابع الفصول ويعمل الرجال والنساء ولحوم في مكان بعينه . ومن اليسير تبين المواضع التي تقف فيها الفتيات اللاتي ينشدن . فهم إما في غابة أو إلى حجاب فتاة مائة أو في واد .

والحقيقة أن معظم أشعاره تشير إلى الأماكن في دقة بالغة ، مما يدل على ميل الشاعر الشديد إلى تحديد أماكن الناس والأحداث ، فهو يقول مثلاً : الفتاة الجميلة من « إنغرس » .

أو يقول : كانت هناك زوج تعيش في « كوكين » . أو « على شواطئ كسنوك » تقطن فتاة . والأمثلة كثيرة لا تقع تحت حصر .

• • •

وكان بيرز يقصد من رحلاته في أنحاء أسكتلندة دراسة تضاريس بلاده والأغنيات الشعبية لكل جزء منها ، حتى يحق له أن يمجّد صورة أسكتلندة في شعره . وتعد أغاني بيرز في مجموعها بمثابة تراث تمجيد الأسماء والأماكن الأسكتلندية ، لا يقصد منها إثارة

يُخصّه ويخصّ المرسل إليه ، ثم يختم خطابه في يسر وبراعة .

وتلتقى في الخطابات الشعرية الألفاظ العامية والقصص ، وتتضمن هذه الخطابات نخبة من أرق ما نظمه بيرز ، وتبدو البراعة في الفقرات التي تسبّل بها هذه الخطابات ، إذ يظهر فيها شعور بالمكانية وشعور بأهمية فصول السنة بالنسبة للفلاح :

بينما تصبح الأبقار الحديثة الولادة عند المرباط
وتتصبّ الحول عرقاً وهي تجرّ المحاريث
اخترت هذه الساعة من الليل
لأعرب عن امتناني لـ « لبرايك »
الطيب القلب لخطابه الرقيق .

• • •

ولم يكتب بيرز سوى قصيدة قصصية واحدة وهي قصيدة « تام أو شانر » وهي ذائعة في إيرشاير ، غير أن القصيدة تدل دالة واضحة على قدرته في نظم الشعر القصص . وتحدثنا هذه القصيدة عن فلاح نصف ثميل يعود في أسمية عاصفة على ظهر فرسه ، تتبعه الساحرات علفاً وراءه القندق الذي كان يشرب فيه . وقد صاغها بيرز في أبيات ثمانية مختلفة الأوزان وإن كانت تزخر بالجمال والروعة . وقد أبدع الشاعر في تصوير القارق بين الجلبة والضجة داخل الحانة وصرير العاصفة في خارجها ، كما أبدع أيضاً في تصوير مخاوف الفلاح المتزايدة التي ساروته بمجرد أن غادر الحانة عائداً إلى بيته .

وليست هذه مجرد قصيدة منقوطة لقصة شعبية قديمة ، بل إنها حكمٌ سائر عظيم على ضروب خلداع النفس والهالك على المملات . وقد أبدع بيرز في سرده القصة مستخدماً الألفاظ الأسكتلندية في مهارة فائقة مع إيراد فقرات باللغة الإنجليزية بين الحين والآخر

ترحف على الجانب الخلفي من قبعته . وعندما ينتهي الشاعر إلى مناداتها باسمها يكون قد حطم ادعائها الساذجة فتعود بهذا إلى وضعها الإنساني المعروف .

السخرية الاجتماعية

ومن القصائد الساخرة المبررة قصيدة : « صلاة ويل الصالح » . وفي هذه القصيدة الرائعة يهاجم الشاعر في صورة المنولوج الدراي عقيدة الكلفين التي تزعم بأن الخلاص لا يأتي عن طريق الأعمال الصالحة بل يتم على أساس من اختيار سابق ، فقد أوضح عواقب ذلك بالنسبة للخلق الإنساني ، فإن « ويل » الصالح عندما يخاطب الله مستخدماً لغة العبادة لدى الكلفين يجلب العار على نفسه دون أن يدري ، فهو يعتقد بأن صلاته هذه صلاة شئوع مع أنها في الحقيقة صورة من أبشع صور النفاق .

وثمة قصيدة أخرى أقل صراحة من هذه وهي قصيدة « الكلبان » حيث تدور فيها المخالوة لثمة بين كلب صاحبه غني و كلب صاحبه فقير ، تظهر فيها بعض عبارات السخرية الاجتماعية دون الابتعاد عن روح الفكاهة التي استلّ بها القصيدة . ويستقى بيرز مادته في هذه القصيدة كما هو الحال في كثير غيرها - من التراث الأدبي الأسكتلندي القديم .

• • •

وثمة جانب آخر من التراث الأدبي الأسكتلندي عاد إلى الحياة على يد بيرز وهو الخطاب الشرعي ، وقد أظهر بيرز فيه براعة فائقة .

وهو يبدأ هذه القصائد عادة يرسم صورة لنفسه وهو يكتب ، ويحدد المكان والزمان ثم ينتقل من الحديث عن موقفه هذا إلى أحكام عامة حول مشروعاته وأحواله ونظرتة إلى الحياة ، ثم يحصر موضوعه من جديد فيها

الأصيل . وأنى يبرز أن يجنى من وراء عمله كسباً مادياً ، فقد أصرّ على أن الجهد الذى يبذله إنما يبذله من أجل أسكتلندية ، ولم يدع لنفسه قط فضل نظم أغنية هى فى الواقع من نتاج قريحته فى أغلها ، فهو على سبيل المثال لم يدع لنفسه فضل نظم قصيدة Auld lang Syne على الرغم من أنه ليس ثمة شك فى أنه هو ناظمها باستثناء ما تردده الجوقة والأبيات الأولى فيها ، وقد أصرّ على القول بأنها قصيدة قديمة من القصائد التى عثر عليها .

• • •

واكتشف ببرز أيضاً كثيراً من الألحان ، واستعان فى ذلك بأحد العازقين من إدنبره ليتقل هذه الألحان من أصدقاء الشعب . ومن بين ما اكتشفه ببرز وسجله تلك الأغنية الشعبية التى تُعدّ من أجمل الأغنيات الاسكتلندية والتى تعرف باسم Ca the Yowes to the Knowes . وقد نظم ببرز لهذه الأغنية مقطوعتين من الشعر . تنطبق المقطوعة الثانية منها التى تصف مشهداً ليلاً ينداحى فى هدائه المحبّان على موسيقاه فى انساق وانسجام .

• • •

والسبب فى خلود أغنيات ببرز ، هو أنها تصور لحظات عميقة من حياة الإنسان فى صدق وإحساس وعاطفة . وإن مزاج الرقة والكبرياء الذى يظهر فى قصيدة « حى أشبه بزهرة حمراء قانية » ليعبر إعراباً صادقاً سامياً عن موقف الرجل من الحب ؛ ذلك لأن أهم ما فى نظر ببرز هو حقيقة الموقف الذى نراه ، لا الحقيقة العليا السامية التى تنتج عن فلسفة الموقف واستخراج العبرة منه ، كما اعتاد شيل أن يفعل .

وفى مقدور ببرز أن ينظم أغنيات الحب على لسان أى من الجنسين . وأنى لنا أن نجد فى الأدب الإنجليزى

إمعاناً فى السخرية . وتسوقنا القصيدة فى النهاية إلى الاعتقاد بأن الساحرات اللاتى ظهرن للفلاح لم يكن سوى بنات خياله نظراً لما كان عليه من سكر ، ولكن كيف لنا أن نفسر حادثه ضياع ذنب حصانه ؟ إن هناك قاعدة تتّبع فى نسج القصص الخارقة للطبيعة تقضى بأن تخضع جميع حوادث القصة للعقل فيما حدا حادثة واحدة . وقد سار ببرز على هذه القاعدة .

وفى النهاية نختم ببرز قصيدته بالسخرية فيسرد موعظة تتلى فى الكنائس الأسكتلندية ، ثم يبيب بقرائه إلى أن يبتعدوا عن الغواى والشراب إذ أن هذا هو الحلق القويم .

إحياء الأغاني الشعبية الأسكتلندية

وقد طبقت شهرة ببرز الآفاق، وطارَت على أجنحة أغانيه . ومن أجل خدماته فى هذا الميدان إنفاقه السنوات الأخيرة من حياته القصيرة على إحياء مجموعة الأغنيات الشعبية الأسكتلندية واستكادها وكتبها من جديد .

وفى هذا السبيل جمع شتات نثف القصائد القديمة من الشعر الأسكتلندى التى كاد النسيان يطويها وأعاد كتابتها ، أما مقطوعات الجوقات التى طواها التاريخ فقد نظمها من جديد .

وكانت هناك مئات من الألحان فقدت ألفاظها واكتسبت عبارات غريبة أو انقطعت الصلة بينها وبين منظوماتها فصارت مجرد ألحان شعبية راقصة ، فوكل ببرز على نظم مقطوعات شعرية تتفق مع كل هذه الألحان وكان ببرز أستاذاً فى اختيار الألفاظ للألحان ، وكان كذلك على صلة وثيقة بالتراث القديم من الأغنيات الشعبية حتى أنه لا يمكن أن نعتبر عمله فى استكمال نثف المنظومات القديمة وكتابتها من جديد مجرد « تهذيب » بل إنه خلقَ جديد لها فى ثوبها وبناؤها

الرومانتيكية الحاسرة معنى جديداً تغلفه العواطف الإنسانية :

« قد فعل الناس ما استطاعوا . أن يفعلوا
وما فعلوا ذهب أدراج الرياح
وداعاً يا حبيبتي ويا وطني العزيز
فلنـى — لامفر — لى من أن أركب البحار
..... »

ولا يتسع المقام لتعديد ألوان الشعر المختلفة التي نظمها بيرنز . غير أن هناك صفة واحدة تترك فيها جميع قصائده ، وهي أنها تمثل انطباعاً عاطفياً صادقاً للحظات الحاسمة من حياة الإنسان دون النظر إلى ما قد يسبق هذه اللحظات أو يتلوها . فمهادها الأولى هو مشاعر الإنسان وانفعالاته كما تظهر ساعة انبثاقها ... إنها مشاعر وانفعالات دنيوية ، ولكنها رقيقة صادقة ، وهي لا تعتمد على العقل ، ولكنها ليست حيوانية . وإن بيرنز ليس بشاعر الإنسان المثالي الكامل ، ولكنه شاعر النفس الإنسانية « في مظهرها غير الرسمي » وخلوده راجع إلى أنه يكشف عن حقيقة ما في نفوسنا جميعاً .

عن مجلة « ليسر »
ترجمة : رمزي عبده جرجس

أو الأسكتلندي . تلك الجرأة التي بدت في قصيدة
« O wha my babie-cluts will buy »

وهي الأغنية التي وضعها على لسان جين أوزور عندما أوشكت على الوضع ، وهي تعرب عن لذة المرأة في الاستسلام للغريزة ولذة المرأة في الإنجاب .

وبيرنز لا يحاول أن يحوط الغريزة بهالة من التقديس ، بل إنه لا يرى إلا إلى حصرها في مكان معين وإخصاعها لمقتضيات الحياة اليومية ، وهو أمر ليس من السهل تحقيقه ، وإن كان عظيم الأهمية والطرافة .
.....

ويمتاز بيرنز بتنوع أغانيه واختلاف ألوانها فهي تدل تارة على مهارة فائقة في استخدام الصور اللونية الرمزية التي أثارت إعجاب الشاعر و . ب . بيتس مثل :

« يغرب القمر الواهن خلف الموجة البيضاء
كما يغرب زمني أيضاً ، وأسفاه ؟ !
وتصور تارة أخرى اليأس الطريف في أبيات مثل :
« فلتقتل الكنيسة والدولة ما تشاء
فلنـى ذاهب إلى حبيبتي أنا »

وهناك الأغنيات يعقوبية التي يظهر فيها الحزن التقليدي ، والتي يضيف فيها بيرنز على هذه القضية



المذهب الكلاسي

بقلم الدكتور لويس موصى

فى « الثروة » الأدبية الحقيقية . وهذا واضح من عبارته « classicus assiduousque scriptor » ، أى الكاتب صاحب الثروة الأدبية الحقيقية ، الممتاز بثروته الأدبية على الأدياء أصحاب الأدب الفث . والواقع أن هذا المعنى محفوظ فى كل لغة من اللغات ، فنحن حين نتكلم عن « التراث الأدبى » إنما نحتفى وراء هذا التعبير فكرة الملكية والراء . فالتراث هو ما يورث ، وما يورث هو المال والثروة . فالكلاسى إذن ، بالمعنى الرومانى الأصيل ، هو الأديب الذى يترك لنا تراثاً أو ثروة أدبية .

هذا المعنى قبله الناقد الإنجليزى الكبير ماثيو آرنولد فى بحثه المعروف « دراسة الشعر » (١٨٨٨) ، وهو البحث الذى حاول فيه تعريف الكلاسية والدفاع عنها . ففنده أن معنى الكلاسية الصحيح هو مجرد « الامتياز » ، الامتياز الحقيقى . بغض النظر عن منهج الإنشاء أو المذهب الفنى . وهذا ما جعله يصف شكسبير وورفز وويرث بأنهما شاعران كلاسيان رغم أن منهج شكسبير فى الإنشاء يعد ثورة على أصول المذهب الكلاسى من رجوه كثيرة ، ورغم أن وورذويرث يعد قطب الرضى فى الحركة الرومانسية الإنجليزىة . وهو ما جعله يصف درايدن وبوب بأنهما ناثران كلاسيان فى تاريخ الأدب الإنجليزى ، ويسقط عنهما صفة الكلاسية فى الشعر ، رغم إجماع النقاد على أن درايدن وبوب هما قطبا الرضى فى الشعر الإنجليزى الكلاسى . وعلاوة هذا الامتياز عند ماثيو

(٢)

طرح الناقد الفرنسى الكبير سانت بييف السؤال التالى : « من هو الكلاسى ؟ » وأجاب عليه سنة ١٨٥٠ فى بحثه الذى يحمل هذا العنوان ، فتعرض لجملة تعريفات للكلاسية ، واختار منها تعريفاً معيناً يتمشى مع منهجه فى النقد والأدب .

ففى العرف العام ، كما يقول سانت بييف ، يوصف الأديب بأنه « كلاسى » إذا كان « أديباً من الأدياء القدامى مجتده الناس لإعجابهم بأدبه واتخاذوه حجة وسنداً فى طريقة الإنشاء . أما أول استعمال لكلمة كلاسى « classicus » فقد كان استعمالاً عاماً فى روما القديمة يصف به الرومان أبناء الأشراف بينهم . فكانوا يسمون المواطن « كلاسيكاً » إذا امتاز بينهم بثروة كبيرة ثابتة تجعله من عليا القوم ، أو كان من الخاصة . أما أصحاب الدخل المحدود فكانوا يسمونهم : « infra classem » أى « ما تحت الخاصة » . وارتباط الفكرة الكلاسية لغوياً بالامتياز الطبقي لا تزال آثاره ظاهرة فى بعض التعبيرات الشائعة اليوم فى مجموعة اللغات الهندية الأوروبية ، حيث تستعمل كلمة « كلاسى » بمعنى « طبقة » لإجمالاً . ومعنى الطبقة الممتازة أحياناً . ففى الإنجليزىة يقال مثلاً : « he has class » أى « إنه ممتاز » بمعنى الامتياز الذى يخص به طبقة النبلاء سواء فى المظهر أو السلوك . وقد استعمل أولوس جليوس كلمة « كلاسيكوس » على سبيل المجاز فى كلامه عن الأدياء ، بمعنى الأديب

حيث يتوهم الناس أن كل أغواره معروفة ومكتشفة ، وهو من عبّر عن فكره وملاحظته وإبتداعه في أية صورة من الصور ، بشرط واحد ، وهو أن تكون عامة وشائعة ، مقبولة ومعقولة ، سامية وجميلة في ذاتها ، وهو من خاطب الجميع بأسلوبه الخاص فوجد الجميع أنه أسلوبهم جميعاً ، فأسلوبه جديد بغير افتعال ، جديد وقديم ، معاصر في يسر لكل زمان .

ولم يكن سانت بيف أول من حاول الرجوع إلى مفهوم الكلاسيكية في العالم القديم وجعلها مرادفة للفن الرفيع . فقد سبقه إلى ذلك جوته الذي قال : « أنا أسمى الكلاسيكي صحيحاً و الرومانسي عتيلاً . » وفي رأي أن ملحمة التيلونج (الجرمانية) تكافئ هوميروس في الكلاسيكية . فكلهما صحيح وقوي . أما أعمال هذه الأيام فهي رومانسية ، لأنها جديدة ، ولكن لأنها خفيفة ومعتلة . وآثار القدماء كلاسكية ، لأنها قديمة . ولكن آثارهم قوية وناضرة تفيض بالصحة . » غير أن جوته - الذي كان يعيش وسط دوامة الأدب الرومانسي في عصر الرومانسية الأكبر - لم ينج من المقابلة في كل ماكتب بين الكلاسيكية والرومانسية ، وهذا يدل على أن الفن الكلاسيكي لم يكن عنده مجرد الفن الرفيع « الصحيح » كما يقول ، ولكن الفن التمام عنده على أصول معينة تهيئ له الصحة وتنقذه من المرض الرومانسي . وقد كان جوته نفسه من غلاة الرومانسين في شبابه ، أيام أن كان رائداً في حركة « العاصفة والاندفاع » ثم تنكر للرومانسية حين تقدم في العمر ، وإن احتفظ ببعض من سماتها حتى في أنضج مراحل حياته .

فتجريد الكلاسيكية من المذهبية تجريداً كافياً لانجده في جوته ولكن نجده في سانت بيف وفي ماثيو آرنولد . فالفن الكلاسيكي عندهما مساوٍ للفن الرفيع الذي لا يشترط فيه إلا مقومات عامة كتخصيب ذهن الإنسان أو التزام الصديق الفني أو خطورة المضمون . وتجريد

آرنولد هي تميز مادة الشعر بالصدق الشعري أو بالحقيقة الشعرية وتميزها بالجد وخطورة المضمون أو ماسماه أرسطو « سيودايوتيس » (σπουδαίους) . أما الامتياز في صورة الأدب فهو عند ماثيو آرنولد شيء مترتب على الامتياز في مادة الأدب . فسمو المادة وسمو الصورة شيان متلازمان نظراً لما بين المادة والصورة من ترابط حيوي .

فالذي يميز الكلاسيكي من غير الكلاسيكي عند ماثيو آرنولد إذن ليس المذهب الفني أو خصائص الشعور والفكر والعبير . ولكن القيمة والوزن والامتياز . وهذا التعريف لا سبيل للكلام عن مذهب كلاسي أو مدرسة كلاسيكية في الفن والأدب . لها أصول وقواعد وخصائص عامة يمكن أن تقابل بغيرها من المذاهب والمدارس كالرومانسية والواقعية الخ . وهذا التعريف يجوز أن نطلق على إمام من أمته الرومانسية مثل موريل وروم صفة الشاعر الكلاسيكي بحكم امتيازه به ولا تجوز من هذا الصفة شاعراً ملتزماً بما يسمى أصول المذهب الكلاسيكي . مثل درايدن أو بوب ، فخلوه من هذا الامتياز الحقيقي . والفحولة عنده هي الشرط الأبعد للكلاسيكية . ويرى ماثيو آرنولد أن مهمة النقد هي غربلة التراث الأدبي لمعرفة الامتياز المؤلف أو الكلاسيكية الزائفة من الامتياز الأصيل أو الكلاسيكية الأصلية . ولعرفة درجات هذا الامتياز ، فالامتياز عنده درجات . ولا مقياس عنده ليلوغ هذه الأحكام إلا نصيب الكاتب من الحقيقة الفنية ومن الجدل أو خطورة المضمون .

وقد تأثر ماثيو آرنولد في رأيه هذا إلى حد كبير بسانت بيف الذي يقول : « التعريف المفضل عندي للكلاسيكي الأصيل هو أنه المؤلف الذي أثرى به ذهن الإنسان وازدادت كنوزه وتمكن به من أن يتقدم خطوة إلى الأمام ، وهو من كشف عن حقيقة أخلاقية لا لبس فيها أو أفصح عن عاطفة أبدية مكونة في قلب الإنسان

دون تقيد بذهب في معنى أو منهج معين في الإنشاء . وهذا بالطبع يثير مشكلة من المشاكل الرئيسية في النقد والأدب . فإذا كانت الكلاسيكية هي الامتياز ، فكيف يكون هذا الامتياز كله من نصيب القدماء ولا يكون للخلف فيه نصيب ؟ هذا السؤال شغل أذهان الأدباء والنقاد في القرن السابع عشر الأوروبي وأثار عاصفة من الجدل واللجاج عرفت « بمعركة القدماء والحديثين » . ففرنسا وإنجلترا كانتا قد فرغت من وضع دعائم أحدهما القوي وفهما القوي . وكان ازدهار الآداب والفنون في عصر لويس الرابع عشر ، عصر كوزاى ورأسن وولير ولافونتين ازدهاراً عظيماً مدعاة لإثارة هذا السؤال الذى طرحه شارل بيرو وأنصاره في قوة وهيبته . منذ أن وقف بيرو نفسه في الأكاديمية الفرنسية خطيباً يوم ٢٦ يناير ١٦٨٧ وقرأ على الأعضاء المجتمعين قصيدته « إنسانيتي » قال فيها بتفوق الشعراء الحديثين من معاصريه على الشعراء القدامى من يونان ورومان ، وندى قائلاً :

« إن العالم القديم الجميل كان دائماً موضع إعجاب ، ولكنى لم أؤمن أبداً بأنه خالق بالعبادة .
إني أرى القدماء دون أن أركع أمامهم ،
فهم عظماء حقاً ، ولكنهم بشر مثلنا ،
وفي المستطاع أن نقارن ، دون تخرج من العصف ،
عصر لويس بعصر أغسطس الجميل » .

وبين ١٦٨٨ و ١٦٩٧ مضى بيرو في دعوته للاعتراف بامتياز الحديثين على القدماء في محاوراته : « الموازنات بين القدماء والحديثين » ، « فرغ الفيلسوف باسكال على الفيلسوف أفلاطون » ، « رجع الشاعر الساخر بوالو على الشاعر الساخر هوراس وعلى الشاعر الساخر جوفنا » . وذهب إلى « تقدم » الحديثين عامة على القدماء عامة في العلوم والفنون والآداب . وانضم إليه في هذه الدعوة لافونتين ببحثه « سوانح عن القدماء والحديثين » (١٦٨٨)

الكلاسيكية من المذهبية تجريداً تاماً تجسده في معناها الاشتقاقى الأصلى عند الرومان . وهذا المعنى الأصيل المجرّد ظل المعنى السائد حتى نهاية القرن السابع عشر . إذ أننا نجد تعريف الكاتب الكلاسيكى في أول قاموس للأكاديمية الفرنسية (١٦٩٤) أنه « كاتب قديم يقبله الناس قبولاً عظيماً ويكون حجة فيما تناول من موضوعات » .

والذى يلفت النظر في هذا التعريف هو أنه رغم شموله وعمومه واقتصاره على فكرة الامتياز ، يقصر صفة الكلاسيكية على أدب القدماء ، أى على أدب اليونان والرومان خاصة ، ولعله يشمل أيضاً كل من تقادم به الزمن من أدباء العالم الحديث . فالأدب الكلاسيكى بمعناه التقليدى إذن ليس مرادفاً للأدب الرفيع فحسب . ولكن للأدب الرفيع في التراث القديم . وهذا الارتباط لا يزال واضحاً وضوحاً قوياً في استعمال كلمة « الكلاسيك » للدلالة على أصحاب التراث اليونانى والرومانى . وعبرة « اللغات والآداب الكلاسيكية » أو الكلاسيكية للدلالة على اللغة اليونانية القديمة وآدابها واللغة اللاتينية وآدابها . ومنشأ هذه العلاقة بين الامتياز والتقدم . أن الرومان رأوا هذا الامتياز في السلف من اليونان ، وأن العالَم الحديث رأى هذا الامتياز في السلف من اليونان والرومان . وتقديس القدماء ليس وفقاً على أمة من الأمم أو لغة من اللغات ، فالناطقون بالعربية يتخلون من تراثهم العربى القديم حجة وسنداً في الآداب والفنون دون تفرقة بين مناهج الإنشاء المختلفة ومدارس الفن المختلفة ، رغم بعد الشقة بين البيان الجاهلى والحساسية الجاهلية . والبيان الأموى والحساسية الأموية ، والبيان العباسى والحساسية العباسية ، والبيان الأندلسى والحساسية الأندلسية ، والبيان الفاطمى والحساسية الفاطمية الخ . بل رغم بعد الشقة بين الكاتب والكاتب من أبناء الجيل الواحد . وهم إذ يفعلون ذلك إنما يفعلونه لانفتاحهم على امتياز الآداب والفنون العربية في عصر العربية الكلاسيكية

من المتبعين لها ، وإنما كان لبّ حجّتهم أن الكلاسيّة مساوية للامتياز ، وأن الامتياز ليس وفقاً على العالم القديم ، فهو من صفات العالم الحديث أيضاً . أما مناهج القدماء في الإنشاء ، فلم يتعرض بها في جوهرها أحد من دعاة الحديث . وإن كان بعضهم قد ناقش تفاصيلها . فلم يكن غريباً إذن أن تعرف مدرسة أنصار الحديث في النصف الثاني من القرن السابع عشر وفي القرن الثامن عشر بالمدرسة الكلاسيّة الجديدة .

ومن هذا نرى أن تعريف الكاتب الكلاسيّ الوارد في أول قاموس للأكاديمية الفرنسيّة عام ١٦٩٤ بأنه « كاتب قديم يقبله الناس قبولاً عظيماً ويكون حجة فيها تناول من موضوعات » إنما كان في حد ذاته جزءاً من هذه المعركة بين أنصار القديم وأنصار الحديث » .

ثمّ تغير هذا التعريف نفسه بعد مرور نحو قرن ونصف . فغير منه مدلول الكلاسيّة . ففي قاموس الأكاديمية الفرنسيّة الصادر عام ١٨٣٥ أصبح تعريف الكتاب الكلاسيّ : « من صاروا نماذجاً تحقّد في أية لغة من اللغات » وكثر الحديث في هذا القاموس عن « النماذج » وعن « القواعد الثابتة » و « القواعد الصارمة » التي يلتزمها الكاتب الكلاسيّ في الإنشاء الأدبي . وهذه مرحلة جديدة في تعريف الكلاسيّة .

أما حديث النماذج الأدبية فهو يتمشى مع تعريف الكلاسيّة بالامتياز . ولكن الجديد في هذا التعريف هو الحديث عن التزام « القواعد الثابتة » و « القواعد الصارمة » . وواضح من هذا التعريف الجديد أن الكلاسيّة لم تعد مجرد صفة الأدب الممتاز الذي ينحصر ذهن الإنسان . بل غدت مذنباً فنياً يقوم على أصول ثابتة وقواعد صارمة : إن تعبد بها الأديب كان كلاسيّاً وإن أغفلها كان غير كلاسيّ . وهكذا أصبحت الكلاسيّة في القرن التاسع عشر « مدرسة » فنية ومنهجاً من مناهج الإنشاء يمكن أن تقابل غيرها من المدارس والمناهج . وهكذا

وأدخل أنصار الحديث فونتينيل الأكاديمية الفرنسيّة ليستدلّ به أروهم . ولم يكن أنصار الحديث في حقيقة الحال إلا مطبقين للمذهب ديكاوت القائل بتقدم الإنسانية . ولم يسكت المحافظون من أنصار القديم على هذه الدعوة فأدخلوا لايروبير عضواً في الأكاديمية ليقيى به ساعدهم . ورد بوالو على « أخطاء » بـرو في بحثه « خواطر عن لوجيغينوس » مدافعاً عن القدماء مبيّناً امتيازهم على المحدثين . رغم أن بوالو كان أحد الأقطاب الذين استشهد بهم أنصار الحديث ليثبتوا دعواهم . ولكن الأمر انتهى بالصلح بين بـرو وبوالو . وخرج الجميع بنتيجة واحدة وهي أن عصر لويس الرابع عشر لا يقلّ امتيازاً عن أعظم العصور في العالم القديم من حيث ازدهار العلوم والفنون والآداب .

وانتقلت « معركة القدماء والمحدثين » من فرنسا إلى إنجلترا . فحمل لواء القدماء السير ويليام تمبل صاحب « مقال في المعارف القديمة والحديثة » (١٦٩٠) وناصره الناقد توماس رايمر الذي دخل المسعفة بكتابته « مقال عن المعارف القديمة » (١٦٩٨) . وكان محور دفاع أنصار القديم أن الحضارة لا تعرف التقدم المستمر كما يذهب المثقّلون ولكنها تتجدد وترتدّ ثم تنهار في دورات متعاقبة كما يحدث لكل الأحياء ، وأن القدماء يمتازون على المحدثين في الفنون والآداب . أما معسكر المحدثين فكان في طليعته درايدن وأستاذة أكسفورد الذين دافعوا عن امتياز المحدثين في كثير من الوجوه بما يؤسّسهم بأعظم القدماء .

وبيت القصيد في كل هذا الكلام هو ظهور الفكرة القائلة بامتياز المحدثين امتيازاً لا يقلّ عن امتياز القدماء . وقد كانت النتيجة الطبيعية لظهور هذه الفكرة تجريد الكلاسيّة من صلّها بالتراث القديم وإقرار حق المحدثين في صفة الكلاسيّة على قدم المساواة مع القدماء . وأهم ما في الموضوع أن القائمين بهذه الثورة على الأدب الكلاسيّ القديم لم يكونوا من النافرين على الكلاسيّة بل

بالمعنى العام، وهو الامتياز - والمعنى الخاص وهو اتباع مذهب فني معين يقوم على كل هذه المقومات ولا يفر غيرها من المقومات . بل ان منهم من ترك لنا تراثاً في نقد الفن والأدب نظرياً وعملياً يسط فيه قواعد الإنشاء كما يراه إدراكه وكما تقره حساسيته وكما يحيط به علمه ، ونافس فيه شتى مذاهب الفن والأدب التي تتعارض مع مذهبه الفني والأدبي .

ونعم - من الإنصاف أن نقول كذلك : لأن مذاهب الفن والأدب رغم أنها قديمة قديم الفن والأدب ، لم تكن قبل القرن التاسع عشر تسمى نفسها بهذه الأسماء اللاحقة بها . ولأن الفنانين والأدباء - رغم تجمهرهم وتكتلهم من قدم الزمن في مدارس فنية وأدبية لم يألفوا قبل عصر الثورة الفرنسية أن يضعوا على مدارسهم لافتات يعرفون بها . وكمن من كلاسي أو رومانسي أنشأ أدبه على المنهج الكلاسي أو الرومانسي دون أن يسمى نفسه كلاسيًا أو رومانسيًا . بل دون أن يعرف أنه كلاسي أو رومانسي وتشومر وكسبير ورونسار وجماعة البلياد كلهم نظموا الشعر على مذاهب فنية معينة دون أن يعرفوا المذاهب أسماء معينة . فالفضل إذن للقرن التاسع عشر في تثبيت هذه اللافقتة على المدرسة الكلاسيكية وعلى غيرها من المدارس - فقد كان القرن التاسع عشر أكثر من غيره عصر اللافقتات والشعارات والمذاهب المحكمة التبويب . والخاصة من كل هذا أن معنى الكلاسيكية تغير على مر الأيام ، فبعد أن كان يدل على مجرد الامتياز الفني والثراء الفني ، صار يدل على الامتياز الفني والثراء الفني في التراث القديم ، ثم اقتنع الناس بعد « معركة القدماء والحديثين » أن الامتياز ليس وفقاً على القدماء ، وأن في إمكان المعاصرين من أي جيل أن يرقوا مدارج الكلاسيكية أو الامتياز وأن يصبحوا أنفسهم نماذج تحتذى إذا توفرت في أجسامهم مقومات الأدب الرفيع . وهنا نشأ المشكلة الكبرى وهي الإجابة على هذا السؤال البسيط :

أصبح الحديث عن الأصول الثابتة والقواعد الصامدة وعن النماذج التي تحتذى دالة على أن هذه الخواص جميعاً تميز الكلاسي من غير الكلاسي ، أو بعبارة أكثر وضوحاً أصبحت أول خصائص الأدب الكلاسيكي اتباع قواعد ثابتة معينة تعتمد من نماذج الفن والأدب ، كل من تحرر منها خرج من النطاق الكلاسي ، واتباع مدرسة أخرى في الإنشاء لا ترضى الكلاسيكية عنها . وقد كانت هذه المدرسة المتحررة الثالثة على القواعد والقواعد قائمة فعلاً أيام أن خرجت الأكاديمية الفرنسية على الناس بهذا التعريف ، ألا وهي المدرسة الرومانسية . فهذا التعريف الذي يربط الكلاسيكية باتباع قوانين مقررة للفن والأدب إنما كان في حقيقته صدقاً لتلك المعركة الكبرى التي نشبت منذ عصر الثورة الفرنسية بين المذهب الرومانسي الثوري المتشدد على قوانين الفن والأدب الثابتة الموروثة ، والداعي للتحرر والتلقائية والإبداع . وبين المذهب الكلاسيكي القائم على احتذاء نماذج السلف المتأخر بقوانين مقررة للإنشاء .

هذه النظرة إلى الكلاسيكية بوصفها مدرسة فنية ومنهجاً معيناً في الإنشاء هي ما جاء سانت بييف وماثيو آرنولد لإزالته من الأذهان . فيها قد عادا بالكلاسيكية إلى مفهومها الأول فقررنا أن كل فن رفيع وكل أدب ممتاز أيما كان منهجه ومذهبه فن كلاسي وأدب كلاسي .

ولكن هل من الإنصاف أن نقول إن الكلاسيكية كذهب أدبي ظهرت لأول مرة في القرن التاسع عشر ؟ لا ونعم .

لا : ليس من الإنصاف أن نقول كذلك ، لأن الأدباء الكلاسيين الذين ندد بأدبهم النقد الرومانسي منذ الثورة الفرنسية كانوا يبقون « السنة » الأدبية ويلتزمون قوانين الفن المقررة ويمثلون نماذج السلف وهم على علم تام بأن اتجاه هذا المنهج يجعل منهم أدباء كلاسيين

ذلك النمو الزاخر . فهذه القوانين والقواعد الفنية التي يزعم النقاد أنها أساس كل فن كلاسي ، إنما هي مستخرجة من آثار الكلاسيين الفحول ، استخرجها المتأخرون بالاستقراء والاستنتاج . ولم يضعها الأولون عن علم سابق ووفقاً لخطة مرسومة . وهوميروس نفسه ، وهو النبع الفياض الذي نهل منه الكلاسيون قديمهم وحديثهم لم يكن يعرف أنه شاعر كلاسي يسر على قواعد مدروسة في الإنشاء معينة بالذات فقد كان الأدب في عصره وفيما سلفه من العصور أدباً قريباً من القطرة ، وكانت الحضارة التي يعيش فيها وما سبقها من الحضارات حضارة « شبه بربرية » كما يقول ماثيو آرنولد ، أي أن عالم هوميروس كان لا يعرف كل هذه القوانين والقواعد والتقييد التي ينسبها إليه المتأخرون ، ويزعمون أنها الأساس في كل أدب كلاسي . وإنما أنشأ بعبقريته الخلاقة وقطرته الخيصة أهراباً عظيماً ، عظيماً في مادته عظيماً في صورته . وبها يكن دين ناظم الملاحم الهومرية للتراث الأدبي الذي ورثه عن سلفه من حيث مادة أدبه وصورته . فهو قد خلق من القدم جديداً وابتكر الجديد الذي لاشك في جدته وصاغ أدباً ممتازاً من أعلى طبقة ومن أعلى طراز .

فهوميروس إذن ، ومن بعده أئمة الكلاسيية في العالم القديم ، أفيولوس وسوفوكليس ويوديبديس ، لم ينشئوا أدباً كلاسيّاً وإنما أنشئوا أدباً ممتازاً وحسب . وإذا كان النقاد يقرمون في أدبهم منهجاً معيناً في الإنشاء اصطلاحوا على تقليبه بالكلاسيية فهذا من عمل النقاد لا من عمل الأدباء .

وليس هذا القول مقصوراً على الأولين دون المتأخرين . وفي ذلك يقول آرنولد : « إن أعظم الأسماء في فجر كل أدب من الآداب هي أسماء من يقلقون بعض الأفكار الثابتة عما هو جميل في الشعر مناسب له ومن يعارضون هذه الأفكار » . وللمثل الأكبر على هذا

وما مقومات الأدب الرفيع ؟ والأجابة على هذا السؤال البسيط هي في حقيقة الأمر مصدر كل اختلاف بين مذاهب الفن والأدب . أما الأدباء الذين قالوا بأن إنشاء الأدب الرفيع لا يكون إلا بمراعاة قواعد الإنشاء التي سار عليها من قبل أصحاب الأدب الرفيع من السلف البعيد أو القريب ، فهوؤلاء هم الكلاسيون في العرف الأدبي منذ عصر لويس الرابع عشر حتى سانت بييف وماثيو آرنولد ، حيث اقترنت الفكرة الكلاسيية بالسلفية واتباع السنة الأدبية وارتضاء القيود التي فرضها اختيار الأولين . ثم دارت عجلة الزمن دورتها ، وإذا بسانت بييف وماثيو آرنولد يدعوان في النصف الثاني من القرن التاسع عشر لتحرير مفهوم الكلاسيية من كل هذه المعاني اللاصقة بها ، ويرجعان بها إلى فكرتها الأولى . وهي فكرة الامتياز مطلقاً من كل قيد أو شرط .

حرص ماثيو آرنولد إذن على تحرير الفكرة الكلاسيية من المذهبية ومن المدرسية بوجه عام ومن ربطها بالاتباعية في الفن والأدب ، سواء اتباع سنن السلف أو اتباع السنن من أي نوع كان ، وهكذا وجد نفسه ملزماً بتحديد مقام الموهبة المردية في كل إنتاج عظيم ، فاستعرض الآثار الأدبية الشائعة في عامة العصور وفي عامة اللغات بما اصطلاح الناس على تقليبه بالآثار الكلاسيية ، واختص بالتحليل أعظم شاعرين في تاريخ الآداب الإنسانية . ألا وهما هوميروس وشكسبير .

قال إن الناس اصطلاحوا حقاً على وصف هوميروس بالكلاسيية ، بل اصطلاحوا على وضع هوميروس على رأس الشعراء الكلاسيين في تلك الحضارة « الكلاسيية » العظيمة . حضارة اليونان : « ولكننا نجعلون منه كلاسيّاً أصيلاً ، كان لا بد من أن ينسب إليه في العصور المتأخرة طراز معين ونخط معين وابتداع أدنى معين وخصائص أدبية ودعامة مدنية ما كان يعلم بها أبداً في نمو مثله الطبيعية

حقاً إلا إذا ثار على هذه القوانين وحطم هذه القواعد أو قلقها على أقل تقدير ، وهو لا يكون كلاسيكياً حقاً إلا إذا غلبت خصوصية عقله وقلبه وجدانه وبيانه مقاييس الجلال الفني والسلامة الفنية ، أو بعبارة هو : « إن اعتقادنا أن الكاتب يصبح كاتباً كلاسيكياً إذا قد بعض الخصائص كالنقاء والاعتدال والصحة والرشاقة بغض النظر عن الأسلوب والإلهام ، هو بمثابة اعتقادنا أن هناك مكاناً لراسين الابن بعد راسين الأب » . وهو اعتقاد واضح السخف لأن كلاسيك راسين لم تأت من اتباعه منهجاً معيناً أو محاكاة نمطاً معيناً ، وإنما أنت من امتيازك والامتياز لا يقلد ولا يحاكي ولا يخرج منه نسخة ثانية . بل الامتياز لا يكون امتيازاً إذا كان تعريفاً وعقيدة تعلو على النظائر والمناظرات . وإذا كان الامتياز لا يقلد فهو من باب أولى لا يقلد ولا يقتضى أثر الغير ، بل يخطط لنفسه طريقاً غير ما طرقه الآخرون . ولكلاسيك لا تكون كلاسيك إلا إذا قامت على الريادة . والرائد يقرئ ولا يقرأ ، والرائد يفتح آفاقاً جديدة في الحياة . فإن كان رائداً في الأدب أو الفن عامة جعل الناس يرون الجلال في مواطن لا يرون فيها جلالاً ، وأقنع بهم في محار لم يحضرها الأولون قبلهم جزراً خضراء وقارات كنوزها يرى بها عقل الإنسان وخياله ووجدانه .

في كلمات : الكلاسيك عند ماثيو آرنولد ليست بلوغ الفن بالتقليد بل بلوغه بالثورة ، وليست بلوغه بالاتباع بل بالابتداع . وليست بلوغه باحتذاء سنن السلف بل بالريادة والخروج عن القطيع . الكلاسيك هي الامتياز . هكذا قال ماثيو آرنولد عن أستاذه العظيم سانت بيك .

في الآداب الحديثة هو شكسبير نفسه . ففي زمن بوب وجاعته ، أي في القرن الثامن عشر لم يكن شكسبير يعد شاعراً كلاسيكياً . ولكننا اليوم نجتمع على أن شكسبير شاعر كلاسيك . بل الكلاسيك الأول بين شعراء العالم الحديث . نجتمع على هذا لأننا نجتمع على امتيازته . وهذا الامتياز في حد ذاته مقترن بتلك الثورة الكبرى التي أحدثها شكسبير في عالم الشعر حين قلقل كثيراً من الأفكار الثابتة عما هو جميل في الشعر وما هو مناسب له وحين خرج بفنه الجديد على تقاليد الشعر والمسرح المستقرة فيما سلفه من عصور . وبها قيل عن دين شكسبير لمعاصريه وأسلافه من حيث مادة أدبه أو صورته . فالذي لاشك فيه أن عظيمة شكسبير كامنة في قدرته . أكثر من أي شاعر آخر من أقرانه . قلقله قوانين الفن ومقاييس الجلال وقواعد السلامة الأدبية التي ورثها العالم الحديث عن العالم الوسيط وعن العالم القديم . والقول عنه بقوله ماثيو آرنولد في أدب دنتي وميتون وكورنيلي وراسين وموليير على سبيل المثال لا على سبيل الحصر .

ومن هذا نرى أن الناقد العظيم ماثيو آرنولد قد قال شيئاً غريباً مسرفاً في غرابته . وهو قول خطير مسرف في خطورته أيضاً . ذلك لأن الصكرة الكلاسيكية ، كما رخصت في أذهان الناس ، قد اقترنت بمدرسة معينة في الإنشاء لها قوانين واضحة وقواعد محددة ولأننا ألقنا أن نلقب الكتاب الكلاسيكين بالكتاب الكلاسيكين قياساً على مدى التزامهم بقوانين هذه المدرسة واتباعهم لقواعدها . فإذا بماثيو آرنولد يقول لنا : بل كلا . أنتم على خطأ فيما نذهبون إليه . لأن الأدب لا يكون كلاسيكاً

قصة السينما في تشيكوسلوفاكيا

بقلم الأستاذ صلاح النحاس

التجاري . ولذلك لم يكن عجباً أن نجد أن الفيلم التشيكوسلوفاكي الوحيد الذي أحرز شهرة عالمية كان فيلم النشوة الذي ظهرت فيه هيدى لامار عارية تماماً ، وقد أنتج هذا الفيلم عام ١٩٣٣ .

ويقول بول روثا : « إن فيلم النشوة الذي أخرجه جوستاف ماتشكي يكشف عن مقدرة وحساسية كبيرة في الدراسة النفسية لشخصية دوقة صبره تسمى «دعج حنسية» .

وقد نمر هذا الفيلم أيضاً بالمهارة الفائقة في استخدام صوت الممثلين الذين الالتجاء إلى الحوار المباشر إلا في فصل واحد . وقد كان الهدف من هذا هو تيسير ترجمة الفيلم لعرضه في الأسواق العالمية .

ومما يذكر أن السينما الأمريكية اجتذبت جوستاف ماتشكي بعد هذا الفيلم فسافر إلى هوليوود للعمل هناك .

• • •

وفي العقد الثالث من هذا القرن أنتجت تشيكوسلوفاكيا عدداً من الأفلام التسجيلية انعكس فيها حب الشعب للمناظر الطبيعية ، وقد كان بعض هذه الأفلام بدور حول الحياة في الريف . من ذلك فيلمان من إخراج كارل ليكا ، هما « فوق الجبال » و« في الوديان » ، وفيلم من إخراج البروفسور يوبلا هو فيلم « عالم يغتفى » .

وقد كانت الأفلام التسجيلية التي أنتجت في هذه المرحلة الرومانتيكية الطابع ، تمجد جمال الطبيعة بأسلوب شاعري .

وفي عام ١٩٣٨ احتلت قوات ألمانيا النازية

شهدت القاهرة في الشهر الماضي مهرجاناً للسينما التشيكوسلوفاكية نظمته وزارة الثقافة والإرشاد القومي بالإقليم المصري بالتعاون مع وزارة الثقافة التشيكية . وقد كان هذا المهرجان أحد ثمار معاهدة التبادل الثقافي التي عقدها الجمهورية العربية المتحدة مع تشيكوسلوفاكيا ولا ريب أن مثل هذه المهرجانات فرصة هريفة تتيحها وزارة الثقافة والإرشاد للفنيين من السينمائيين ولرواد السينما عامة لكي يكتشفوا ويدرسوا تجارب الشعوب المختلفة في ميدان الإنتاج السينمائي . ولكي تكتمل الفائدة من إقامة مثل هذه المهرجانات ، ولكي يتم التفاعل بين هذه الخبرات التي تأتي من مختلف بلاد العالم وبين الخبرات الفنية في بلادنا من أجل رفع مستوى الإنتاج السينمائي العربي ، ولا بد من أن تصحب هذه المهرجانات دراسات فنية تتناول تاريخ السينما وأساليبها الفني والموضوعات التي تتناولها . وهذا رأينا من واجبنا أن نقدم للقارئ العربي هذه الدراسة الموجزة عن السينما في تشيكوسلوفاكيا .

• • •

يبدأ تاريخ السينما التشيكوسلوفاكية مع مسولد تشيكوسلوفاكيا المستقلة عام ١٩١٨ ، ومنذ ذلك التاريخ وحتى عام ١٩٣٨ اتخذ الإنتاج السينمائي في تشيكوسلوفاكيا طابعاً محلياً فرضته ظروف هذه البلاد الصعبة ووضعها الاقتصادي والسياسي . وفي خلال هذه الفترة لم تكن السينما التشيكوسلوفاكية لهم بالمطالب الثقافية أو الاجتماعية للبلاد وإنما كان غاية ما يهتم به المنتجون هو الاستغلال



« مقبرة الشعب » إخراج جيرى فايس

تحمل طابعاً تسجيلياً واقعياً وتروى قصص المقاومة ، وقد كان من أهمها فيلم « قرية على الحدود » إخراج جيرى فايس وفيلم « الإنذار » إخراج ستكلى ، وقد كانت هذه الأفلام عنيفة في تصويرها لأحداث الحرب وآثارها في حياة الشعب التشيكوسلوفاكى وكان من الواضح أن هذه الفترة الأولى في تاريخ السينما التشيكوسلوفاكية بعد الحرب تشبه إلى حد كبير الأيام الأولى للسينما السوفيتية . وفي هذه الفترة أيضاً انفتح أمام السينما التشيكية مصدر خصب للموضوعات التي تتناول أحداث الكفاح الاجتماعى .

وفي عام ١٩٤٧ ، أحرز أحد هذه الأفلام وهو فيلم « الإنذار » الجائزة الأولى في مهرجان البندقية الدولى للسينما ، وذلك لقيمتها الفنية الفريدة . وقد أخرجه كارل ستكلى عن قصة اجتماعية كتبها ماري ماجير وفا .

وقد تميزت فترة ما بعد الحرب في السينما التشيكية بوجه عام بالبحث عن مصادر جديدة للإلهام ، وبدلت الجهود للوصول إلى أكبر قدر ممكن من التنوع في الموضوعات . واتسمت هذه الفترة أيضاً بإنتاج أفلام تاريخية وأخرى تعرض حياة الشخصيات الهامة في تاريخ

تشيكوسلوفاكيا ، وأهم النازيون تشييد الاستوديوهات الكبيرة التي كان قد بدأ بناؤها في براغ ودوف قبل الحرب . وأتى النازيون بالمعدات والتقنين من ألمانيا ونعدوا من هذه الاستوديوهات مركزاً لإنتاج أفلام الدعاية هم . واستمرت السينما التشيكوسلوفاكية معطلة عن النشاط حتى تم تحرير البلاد في مايو عام ١٩٤٥ .

وفي أغسطس من العام نفسه صدر مرسوم جمهورى بتأميم صناعة السينما . ومنذ ذلك التاريخ بدأ تطور جوهري في الإنتاج السينمائي في تشيكوسلوفاكيا معتمداً على معونة الدولة لها وعلى المساهمة الفعالة والخاص الذى ساد السينمائيين التشيكيين .

ولم تكن تقاليد صناعة السينما التشيكية السائدة قبل الحرب مجدية في الظروف الجديدة التي واجهت تشيكوسلوفاكيا بعد التحرير ، فقد أصبح الطابع الرومانتيكى لا يتلاءم مع بلد تواجه حقائق الحياة الصعبة ، وخاصة أن الشعب التشيكوسلوفاكى قد خرج من أهوال الحرب والاحتلال النازى بذكريات أجيال لم يكن من اليسر أن ينساها سريعاً . ولذلك فقد جاءت الأفلام الأولى في أعقاب الحرب



« الأثر المستودع » فلم وطني

ARCHIVE

التشكيكية على الحصول بانتظام على سيناريوهات جيدة .

• • •

وفي عام ١٩٥٧ بدأت مرحلة جديدة من مراحل تطور الفيلم التشيكي ، فقد طالب النقاد بأن يتسع مجال الأفلام التشيكية فلا يقتصر على معالجة موضوعات ذات أهمية محلية فحسب ، بل لا بد من أن تعالج موضوعات تتصل بالنفس البشرية ليكون لها صدى عالمي . وهكذا بدأت السينما التشيكية تعالج موضوعات تدور حداثتها حول الحياة المعاصرة وتعتمد على التحليل النفسي للشخصيات وعرض مشكلات الناس العاطفية ورغباتهم المتضاربة . ومن هذا القبيل فيلم « حفرة الذهب » الذي شاهدها في مهرجان السينما التشيكية بالقاهرة أخيراً ، ويرى الفيلم قصة فتاة بتيمة تدعى يانا تنقل بعد وفاة والدها لتعيش مع أسرة تتكون من زوجة تكبر زوجها بأكثر من عشرين عاماً ، وزوج متردد ضعيف

البلاد السياسي والفقير ، ثم أفلام اُخفيت موضوعاتها من الكتب الكلاسيكية في الأدب الوطني . وفي الوقت نفسه ، بدأت تظهر ألوان جديدة من الفكاهة الاجتماعية التي صادفت هوى كبيراً لدى جماهير المتفرجين . وقد برزت في المجال السينمائي عناية خاصة بإنتاج أفلام للشباب . وإلى جانب ما تميزت به أفلام فترة ما بعد الحرب من تنوع في موضوعاتها فقد تميزت أيضاً بارتفاع مستواها الفني إلى حد كبير عما كانت عليه قبل الحرب . ولعل أبرز العوامل التي أدت إلى ذلك هو التعاون المستمر الذي نشأ بين الكتاب والمخرجين . ولم يقتصر هذا التعاون على مجرد إخراج أفلام مقتبسة من المؤلفات الذاتية للكتاب المعاصرين ومن الأدب الكلاسيكي الوطني بل لقد أدّى هذا التعاون أيضاً إلى قيام المؤلفين بكتابة موضوعات للسينما خاصة . ومع مرور الوقت أمكن إثارة اهتمام عدد كبير من الكتاب بالسينما مما ساعد السينما

تعبيري تميز بالمهارة في تكوين اللقطات وقطيعها ، وبالتعليق الشاعري الذي صاحبه . وقد هاجر فايس إلى بريطانيا في أثناء الحرب حيث استمر في إخراج الأفلام التسجيلية هناك ، ولكنه ما إن عاد إلى بلاده بعد التحرير حتى بدأ في إنتاج الأفلام الروائية التي اتسمت بطابعها التسجيلي الواقعي ، ومن أهم الأفلام التي أخرجها في هذه الفترة فيلم « قرية على الحدود » (عام ١٩٤٦) .

وفي فيلم « حفرة الذئب » نجد ذلك الإيقاع البطيء الهادئ ، لإيقاع الحياة الواقعية التي نعيشها ، ونرى الحوادث وهي تنمو في بساطة وبلا افتعال .

ولعل من أهم ما يميز به هذا الفيلم هو براعته في استخدام الأسلوب السينمائي في التعبير ، فالحوار ليس هو المظهر الرئيسي في شرح الأحداث والإفصاح عن المواقف التي تفيض بها القلوب ، وإنما يلجأ المخرج إلى ذلك التعبير الرقيق الذي يتمثل أحياناً في تكوين اللقطات وأحياناً أخرى في النظرات والمواقف المعبرة في

الإرادة . وينبثق في قلب الزوج حبٌ جارف لفتاة الشابة يانا ، ويجد في شبابها وحيويتها نقيضاً للحياة الجافة التي يعيشها مع زوجته المسنة . وتقدر يانا موقفه السيئ فتعطف عليه ، وتشعر نحوه بحب مراهق . ولكن بالرغم من هذا الشعور المتبادل فإن الزوج لا يجد في نفسه المقدرة على الهروب من عالمه الكتيب الذي عاش فيه فترة طويلة من حياته ، فينصح يانا بالصبر ثم يسافر إلى براغ في مهمة متصلة بعمله ، وتعيش يانا فترة أليمة من حياتها إلى جانب الزوجة التي تعاني آلاماً عصبية ومرضية شديدة . وفي خلال هذه الفترة تشعر يانا بخيبة أمل في حباها نظراً لما تلمسه من تردد الزوج وضعف شخصيته . وعندما تموت الزوجة تغادر يانا البيت هاربة بشبابها وحياتها من « حفرة الذئب » .

وقد أخرج هذا الفيلم جيري فايس ، الذي بدأ حياته السينمائية بالعمل في الأفلام التسجيلية . فأخرج قبل الحرب العالمية الثانية فيلم « **W. F.** » وهو فيلم



أحد أفلام المراهق التشيكية



لو علمت زوجي ، فيم أحامي

بالارتياح ونشارك الزوج والفتاة شعورهما بالأمل في المستقبل المشرق .

والأداء التمثيلي في الفيلم رقيق ودقيق بالرغم من الانفعالات العاطفية التي تعرضت لها الزوجة عندما بدأت الشكوك تنشبها ، فإن بيرينا سيالوفا التي مثلت هذا الدور تجنبت المبالغة في الأداء وهو الطريق السهل اليسير للتأثير في المتفرجين . وقد كان طابع البساطة في العرض والتمثيل هو الطابع الذي ميز أفلام المهرجان جميعاً . ولعل أحداً ممن شاهدوا أحد هذه الأفلام لم يكتفَ التناقض الشديد بين أسلوبها وأسلوب الأفلام الأمريكية الثلاث التي شاهدنا مقدمتها في العرض نفسه . والتي كانت تنقلنا فجأة من العالم الطبيعي الذي نعيش فيه والذي لمسناه في الأفلام التشيكوسلوفاكية إلى عالم مثير يسوده التوتر والرعب ولا نرى فيه سوى بهيمية الإنسان الذي يطلق الرصاص بلا حساب ولا هدف ، كما تعرض علينا

صمت ، ففي بداية الفيلم مثلاً نرى الزوجة في إحدى اللقطات الهادئة وهي تقف في الوسط بين الزوج والفتاة ثم عندما تتطور أحداث الفيلم ويلتقي الثلاثة معاً نرى الزوجة والزوج يسيران سوياً إلا أن هناك مسافة بسيطة تفصل بينهما وتبدو من خلال هذه المسافة الفتاة وهي تسير خلفها . وفي موضع آخر من الفيلم نرى الفتاة تقف أمام صورة زفاف للزوج والزوجة فينعكس خيال الفتاة على صورة الزوجة فتحجبها وتبدو الفتاة واقفة في ثوب الزفاف إلى جانب الزوج وقد ارتسمت على شفتيها ابتسامة الأمل . وهذا الأسلوب يكشف لنا المخرج بمهارة عن الانفعالات النفسية للشخصيات .

ويساعد التصوير في هذا الفيلم بأصواته الخافتة الموزعة على الأركان في خلق جو البيت المكتئب وينقل لنا الإحساس ببرود العاطفة فيه ، فما إن نخرج من البيت ونلتقي بالعالم الخارجي بأصواته الطبيعية حتى نحس

وقد شهدنا في المهرجان فيلم « إجازة في براغ » وهو فيلم تسجيل قصير طاف بنا أنحاء مختلفة من مدينة براغ وعرض لنا مناظرها الطبيعية وجمالاً من حياة شعبها، واستطاع أن يحفظ بعصر التشويق وأن يستثير ضحكنا أحياناً ، كل هذا دون أن يلجأ إلى استخدام التعليق أو الحوار ، وإنما تتابعت المشاهد أمامنا مصحوبة بأنغام الموسيقى وبعض المؤثرات الصوتية . وهكذا أثبت لنا هذا الفيلم أن السينما تستطيع أن تكون - كالموسيقى - لغة عالمية تقرب بين الشعوب دون حاجة إلى استخدام اللغات المحلية . والواقع أن هذا الطابع العالمي للأفلام التشيكوسلوفاكية يبرز بوضوح أيضاً في أفلام الصور المتحركة وأفلام العرائس التي تعتمد أغلبها على الموسيقى والصورة فحسب ، وتروى لنا بوساطتها قصصاً شعبية وقصصاً للأطفال وتقودنا إلى عالم مصري شاعري يعبق في قوسنا المشاعر واثقل الإنسانية ، والقائمون بإنتاج هذه الأفلام في تشيكوسلوفاكية من أمثال جيري ترنكا وكارل زيمان وهرمينا ترلوكا يعتبرون في مقدمة أساتذة هذا الفن في العالم كله .

واستخدام الأفلام لنشر ثقافة علمية مبسطة يعد من أهم الأعمال التي تقوم بها السينما التشيكية . وقد أدلى نائب وزير الثقافة التشيكوسلوفاكي بتصريح للمساء أوضح فيه فلسفة السينما في بلاده فقال : « هدفنا الأول من السينما هو تعليم الشعب وتثقيفه . ونحن نسمي إلى نشر العلوم بين أفراد الشعب جميعاً ، ونريد أن نوصل إليهم شئ المطلوب ، كما نعمل على ربط المدرسة بالحياة ، ووسيلتنا في ذلك هي السينما » .

ولا ريب في أن هناك الكثير الذي نستطيع أن نتعلمه من السينما التشيكية وخاصة في ميدان الأفلام القصيرة التي ما زالت تحتاج إلى مزيد من العناية في بلادنا .

المؤامرات الإجرامية المحككة والمشاهد الجنسية المثيرة .

ولا بد لنا من أن نسجل هنا أن جانباً من رواد السينما الذين اعتادوا مشاهدة الأفلام الأمريكية لم يتفقوا بعض أفلام المهرجان ذات الإيقاع الهادئ . وإذا كان هذا يبعث على الأسف إلا أنه يبين لنا في الوقت ذاته مدى أهمية إقامة مثل هذه المهرجانات السينمائية التي تتيح لجمهور المتفرجين مشاهدة لون آخر من الأفلام غير الذي اعتادوه ، ففي رأينا أن المتفرجين في حاجة إلى تدريب متواصل حتى يستطيعوا التخلص تدريجياً من تأثير الأفلام العنيفة في نفوسهم . وإن الاطراد في عدد الجماهير الذين يتفقون مثل هذا اللون الجديد هو عنصر الأمل في خلق تيار سينمائي جديد في أفلامنا العربية لا يعتمد على محاكاة الفيلم الأمريكي ولكنه ينقل لنا مشكلات حياتنا بأسلوب سينمائي قسطنطين كوستا-غافرا .

وإذا كان مهرجان الفيلم التشيكوسلوفاكي قد أتاح أن نرى خمسة أفلام روائية متنوعة الموضوعات ومختلفة في أسلوب معالجتها للأحداث ، فإنه قد أتاح لنا في الوقت نفسه أن نرى عدداً أكبر من الأفلام القصيرة الممتازة التي تفوقت في إنتاجها السينما التشيكية وأحرزت بها جوائز متعددة في مهرجانات السينما العالمية .

والاهتمام بالأفلام القصيرة في تشيكوسلوفاكية يفوق بكثير الاهتمام بالأفلام الروائية ، ولعلنا نلمس ذلك بوضوح إذا عرفنا أنه على حين تنتج السينما التشيكية ثلاثين فيلماً طويلاً في العام ، فإن عدد الأفلام القصيرة التي تنتجها يبلغ حوالي ستمائة فيلم . وتتنوع هذه الأفلام إلى حد كبير ، فنجد من بينها الأفلام التسجيلية ، والأفلام العلمية المبسطة ، وأفلام العرائس والصور المتحركة .

مِنْ خَلِيفِ الْمَعْبُورَةِ مرحيتة من فصل واحد بنام افتخار علي محمد باكير

المظهر :

قاعة محكمة الجنايات وقد ازدحمت بمجسود كبير
المتهم في قفس الاتهام ، وشهود الإلزام وشهود النفي في أماكنهم
من الصفوف الأولى .
عقب افتتاح الجلسة بقليل

الرئيس : ليتفضل السيد ممثل النيابة

النائب : يا حضرات المستشارين . أمامنا اليوم جريمة
وحشية بشعة تقشعر منها الأبدان وتشتمر منها
النفوس وتتمزق لها وشائج الرحم التي أقر الله
بها أن توصل . جريمة ذهب صاحبها شيع
كبير في الخامسة والسبعين سنة في تلك المسن
التي يعترف فيها المرمع بعجزه وذهاب قوته ،
فيتكل كل الأتكال على من حوله من أهله
وقرأته في كل ما يتعلق برعايته وحمايته . وكان
الجاني فيها شاباً مدلاً بقوته ، هو سبط
ذلك الشيخ القاتل . تصوروا هول هذه
الجريمة وشانها إذ يعمد شاب في الخامسة
والعشرين إلى جده المرمع فيحمله بيديه
القويتين ويرى به من الدور الرابع ليتحطم
على الأرض ويتمزق أشلاء !

أنظروا معي يا حضرات السادة إلى وجه هذا
المتهم ، وتأملوا فيه جيداً ، فلن يعجزكم أن تروا
على قسماته التي تكسوها القسوة آثاراً ندية من
قبلات ذلك الشيخ الصريع !

يا حضرات المستشارين لقد وجدوا في

قبضة يد القاتل شعرات من رأس المتهم ،
فليت شعري هل فعل الشيخ ذلك من حلاوة
الروح ليتمسك بتلك الشعرات من السقوط ؟
أم عز عليه ، وهو يودع الحياة ذلك الوداع
الأليم ، ألا يتزود بتذكارة من سبطه الحبيب
فلم يجد بين يديه في تلك اللحظة المفاجئة
غير تلك الشعرات ؟

يا حضرات المستشارين إلى أطالكم بتوقيع
أعلى القدرات ، على المتهم تحقيقاً للعادلة ،
وليكون عبرة لغيره .
[ينهض على المنبر]

الحامي : يا حضرات المستشارين حقاً إنها لتكون
جريمة أشنع وأفظع مما وصف السيد ممثل
الاتهام ، ويكون أقل عقوبة لها الشق ، لو
أمكن إثباتها على هذا السبط البريء الواقف
في القفص .

إن الرحمة لا ينبغي أن توصد أبوابها دون
أقصى المجرمين ، فإياكم بهذا الشاب الوديع
الحزين الذي فوجئ وهو في حمرة حزنه على
جده باتهامه بأنه هو الذي قتل ذلك الجد
الحبيب .

إنها يا حضرات المستشارين كارثة انتحار
واضحة المعالم من شيخ كبير تهدمت أعصابه
أخيراً من سماع دوى القنابل وطلقات الرصاص

الرئيس : من كان في المنزل ساعة الحادث ؟

هنريتا : أنا وكوهين زوجي وابنتا إيزاك .

الرئيس : هل علمت بأى خلاف بين أهلك وبين

ابنك إيزاك ؟

هنريتا : لا يا سيدى .

الرئيس : متى بدأ الاضطراب العصبي عند والدك ؟

هنريتا : من أيام الغارات .

الرئيس : ماذا كان يصنع حين تأتبه النبوة ؟

هنريتا : كان يصيح ويهذى بكلام غريب .

الرئيس : ماذا كان يقول في هذيانه ؟ هل تذكرين

شيئاً مما قال ؟

هنريتا : نعم كان يقول ... لا يا سيدى لا أتذكر شيئاً .

الرئيس : في أى حجرة كان ابنك إيزاك عند وقوع

الحادث ؟

هنريتا : لا أدري يا سيدى فقد كنت حينئذ في المطبخ .

الرئيس : ~~الآن~~ أى صباح من حجرة والدك ؟

هنريتا : ما سمعت شيئاً .

الرئيس : [يشير هنريتا بالجلس] ليتقدم والد المتهم .

[يتقدم كوهين ليلى وهو كهل في الحسين]

الرئيس : هل توافق على جميع أقوال زوجتك ؟

كوهين : نعم .

الرئيس : كيف كانت علاقتك بحميك ؟

كوهين : علاقة المودة والصفاء ، اعتبره كوالدى ،

ويعترف كوالده .

الرئيس : ألم يقع بينك وبينه أى خصام ؟

كوهين : قد يقع بيننا ما يقع بين الأقرباء المقيمين في

منزل واحد من سوء التفاهم أحياناً ولكنه سرعان

ما يزول ويعود بحله الصفاء والحب .

الرئيس : وبينه وبين ابنك إيزاك ؟

كوهين : كان كلامهما يحب الآخر حباً شديداً ، وأشهد

أن إيزاك كان يحب جدّه أكثر مما يحبنى بل

أكثر مما يحب والدته .

فصار يهذى بأقوال غريبة تكشف عن

اضطراب نفسه وتزلزل كيانه وشعوره بذلك

القلق الروحي الفاتك . وخنانه التماسك في

لحظة غفل فيها عنه أهله فرى بنفسه من ذلك

العلو الشاهق ليضع حداً لأزمته النفسية .

هذه هي النتيجة المنطقية لتلك المقدمات .

أما اتهام سبطه بتمسّد قطه مع عدم وجود

قرينة واحدة تدل على ذلك فهو تعسف بأباه

المنطق وتستتكره الطبيعة الإنسانية ولا يجوز

افراضه لمجرد وجود خصلة من شعر المتهم في

قبضة يد القتيل ، فلعلها - كما قال السيد ممثل

الاتهام - تذكر حرص الشيخ على استصحابه

معه في رحلته الأخيرة . [يجلس]

الثاني : أيها السادة قد سمعتم من شهود الإثبات الثلاثة

الذين حضروا الحادثة وأبوا القتل وهو يلتقط

أنفاسه الأخيرة كيف شهدوا جميعاً أهم

سمعه يردد اسم المتهم قبل أن يسكت إلى

الأبد ، فعلام يدل ذلك ؟ ألا يدل على أنه هو

القاتل ؟

الحامى : أيها السادة ليس في أقوال الشهود الثلاثة ما يثبت

أن القاتل إذ ورد اسم المتهم قد عنى أنه هو

القاتل . بل ليس في أقوالهم ما يدل دلالة

قاطعة على أنه قد عنى سبطه إيزاك كوهين

فلعله عنى شخصاً آخر بهذا الاسم .

الثاني : ما كان في البيت ساعته من يحمل هذا الاسم

غير المتهم .

[تدعى هنريتا أم المتهم لتتقدم]

الرئيس : هل في المنزل عندكم إيزاك آخر غير ابنك ؟

هنريتا : لا يا سيدى .

الرئيس : هل يتردد على والدك القاتل أحد من معارفه

يدعى إيزاك ؟

هنريتا : لا يا سيدى .

الرئيس : فكيف تفسر جريان اسمه على لسان القاتل ساعة وقوعه على الأرض ؟

كوهين : لأدري ياسيدى ، وأغلب ظنى أنه من قبيل الهذيان الذى كان يجرى على لسانه لغير غرض مفهوم .

الرئيس : هل تذكر شيئاً مما كان يهذى به ؟
كوهين : كان يهذى بكلام مشوش مختلط ببعضه بعض فن الصعب أن أتذكر شيئاً منه .

الرئيس : هل تظن أنه انتحز ؟
كوهين : لاشك عندى فى ذلك فقد كانت زوجتى فى المطبخ تصنع لنا قهوة بعد الظهر وكان إيزاك جالساً معى فى حجرة الطعام يلاعبنى الشطرنج .

الرئيس : وأين كان حموك الشيخ ؟
كوهين : كان لا يزال نائماً فى غرفته ، وكنا ننتظر أن يصحو فيخرج إلينا لشرب القهوة كالعادة فلم نشعر إلا بالصياح فى الحارة فلم نوجدنا بالنبا الأليم .

[يرمى له الرئيس بالجلوس]

الحامى : يا حضرات المستشارين هل يبقى لديكم أى شك فى براءة المتهم بعد هذه الشهادة الواضحة من أبيه وأمه وهما الشخصان الوحيدان اللذان كانا معه فى المنزل ؟

النائب : لا يجوز أن تعتمد على شهادة الأب فلن أقواله تحمل طابع الحرص على تبرئة ابنه ، فهى أشبه بدفاع الحامى منها بتقرير الشاهد . أما أقوال الأم ففى بعضها تلعم واضطراب يثيران الريبة . وأغلب ظنى أنها حائرة بين الرغبة فى إدانة قاتل أبيها والإشفاق على ابنها أن يقع تحت طائلة العقاب .

الحامى : هذه مخزصات لا تنهض بها حجة ولا يقوم عليها برهان .

النائب : أريد أن أستنطق الأم مرة أخرى .
[تنسى هنريتا فتتقدم]

النائب : يامدام هنريتا إن دم أهلك يناديك بأن تساعدى العدالة على ضبط المجرم الذى تسبب فى قتله ولو كان ابنك الوحيد .

الحامى : إبنى أعترض على الأسلوب الإيماني لتوريط الشاهدة بالتأثير على أعصابها وإيهامها بوقوع مالم يقع .

الرئيس : يحسن تجنب هذا الأسلوب .

النائب : أمرك ياسيدى الرئيس [هنريتا] لقد قلت ياسيدتى إن الحالة العصبية بدأت عند والدك منذ وقوع الغارات على البلاد

هنريتا : نعم .

النائب : وأنه كان يهذى ويلدكر فى هذيانه جهاز

الإرسال

هنريتا : نعم .

الحامى : [متربها] متى قالت ذلك ؟ إنها لم تقل شيئاً من هذا !

النائب : قائته الساعة ولا سبيل إلى إنكاره .

الحامى : وماذا تقصد النيابة من وراء ذلك ؟

النائب : قد ثبت الآن بهذا أن القاتل كان يردد فى هذيانه المزعوم حكاية جهاز الإرسال .

الحامى : وأى شئ فى ذلك ؟ هذا من هذيانه الذى لا معنى له .

النائب : ستعرف عما قريب أن لكل شئ معناه .

[هنريتا] خبرينى ياسيدتى ألم يكن عندكم فى البيت جهاز لإرسال ؟

هنريتا : [متلثبة] جهاز لإرسال .. لا لا ما عندنا جهاز لإرسال .

الحامى : هذه أسئلة لا تمت إلى القضية بأية صلة .

النائب : أرجو ألا يقاطعنى الدفاع فللنيابة مطلق الحرية

النائب : فَمَلك من هو ؟
 المتهم : لا أدري اسأله هو
 النائب : هل تعلم أنه صهيوني ؟
 المتهم : [يتردد في الإجابة] ... ؟
 النائب : أجب على سؤالي : هل تعلم أن له ميولا صهيونية ؟
 المتهم : لا لا أعلم .
 النائب : إنه قرر أن الجهاز ملكك أنت وأنت أرسلته إليه ليخبره عنده في بيته قبل الحادث بيوم واحد .
 المتهم : هذا كذب . هذا غير صحيح .
 النائب : يا حضرات المستشارين اسمحوا لي الآن أن أقدم إليكم شاهد الإثبات الرابع السيد توفيق موشيه ابن القتل وخال المتهم .
 [يتقدم موشيه بن توفيق موشيه إلى أمام للنسبة]
 اعمى : [وبين كان هذا الشاهد من قبل ؟ ولماذا لم يسجل اسمه في قائمة شهود الإثبات ؟]
 النائب : هذا كان محبوباً في ذمة الجهاز الذي ضبط عنده .
 المحامي : هو إذن صهيوني خائن للوطن فكيف تؤخذ شهادته ؟
 النائب : لم تثبت عليه تهمة الخيانة بعد، ولديه شهادة يريد أن يؤيدها فلا بد من مياحها .
 الرئيس : [لتوفيق] أحلف بالله وبالثورة أنك تقول الحق توفيق : أحلف بالله وبالثورة أنني أقول الحق .
 الرئيس : تفضل .. قل شهادتك
 توفيق : [ينظر باكياً] لا أدري يا سيدي ماذا أقول .
 إن هؤلاء المجرمين ما اكتفوا بقتل أبي الشيخ المسكين حتى دبروا لي هذه المكيدة لزجني في السجن ،
 الرئيس : وضَّح ما تقول

في اتباع أية خطة ترجو من وراثها أن تلقى بصيصاً من النور على ظلام القضية .
 الرئيس : على الدفاع أن يكفَّ عن المقاطعة .
 النائب : أريد الآن أن أتوجه بأسئلة إلى المتهم .
 الرئيس : تفضل .
 النائب : [قسّم] هل كنت تملك جهاز إرسال في البيت ؟
 المتهم : [يهت] لا .
 النائب : فلمن كان جهاز الإرسال الذي جرى ذكره على لسان المرحوم جدك ؟
 المتهم : لا أدري . إنما كان يهني ولا معنى غدايته .
 النائب : هل تذكر أنه كان يوجد جهاز إرسال عندكم في البيت ؟
 المتهم : نعم .
 النائب : من الأخير لك ألا تذكر اسم صاحب البوليس هذا الجهاز فهو عندنا . انتوني بهذا الجهاز .
 [يلقه بالجهاز فجميع بين يده النائب]
 النائب : انظر إلى هذا الجهاز ألا تعرفه ؟
 المتهم : [يهت قليلاً ثم يهأس] لا لا أعرفه .
 النائب : إن رجال البوليس ضبطوه عندكم فكيف تفسر ذلك ؟
 المتهم : كلا ، ما ضبط البوليس في بيتنا شيئاً . هذا غير صحيح !
 النائب : فأين ضبطوه ؟
 المتهم : ما يدريني ؟ اسأله البوليس .
 النائب : قالوا إنهم وجدوه في بيت قريب لكم يقيم مصر الجديدة فهل تعرفه ؟
 المتهم : [في ثم من الانفتاح] قريباً الوحيد الذي يقيم في مصر الجديدة هو خالي توفيق موشيه .
 النائب : هل تعلم أنه يملك هذا الجهاز ؟
 المتهم : لا

توفيق : [في مكانه] حسبهم الله .. حسبهم الله !

الرئيس : دع البكاء الآن وأدِّ شهادتك بوضوح .

توفيق : [يتقلص الصمم من عينه] كان والدى رحمه الله

من ذلك الطراز المحافظ من يهود الشرق الذين

لا يتعاملون بالحقيقة التاريخية الناصحة وهي أن

العرب كانوا الشعب الوحيد الذى لم يضطهدهم

من شعوب العالم ووجدوا في بلاده الطمأنينة

والرخاء والعدل . فكان رحمه الله ينفر من

بدعة الصهيونية . ويحذر الذين حولوه من

عواقبها الوخيمة على مستقبل الطوائف اليهودية

في مصر وسائر بلاد العرب . ولكنه عاش حتى

رأى الصهيونية تغزو المنزل الذى هو فيه فأصبح

زوج ابنته وابنها من دعاها التحسين . وطالما

نصحتها وحذرها فلم ينفع فيها النصح ولا

التحذير فسكت على مضغتي . لقد خرفت

عليه مراراً أن يتركها ويقدم على ولكن تطفئه

الشديد بأختي هنريتا جعله الليوتر البقاء فجاء

فركته على حريته

[يبله البكاء ثانياً فينقث]

الرئيس : أنعم حديثك .

توفيق : وذات يوم زرتة كالعادة فوجدته مهموماً وشكا

لي أنه لمح عند إيزاك جهاز إرسال يستعمله

في حجرته بسطح البيت فكلمناه معاً وأتيناها

وأمرنا بإيعاده فوجدنا بذلك . وظننت أنه قد

فعل . إلى أن وقع العدوان الأنيم على البلاد

فإذا والدى يكاشفى بالحقيقة أن إيزاك لم يزل

يستعمل الجهاز عنده . فقلت له يجب علينا

أن نبذل عنه فاستمهلني قليلاً حتى يهدده

هو بالتبليغ لعله يخاف وينصاع إلى تحطيم

الجهاز . وأكد لي أنه سيحول بينه وبين

استعماله على أى حال . ورجعت إلى منزلي

ذلك اليوم وأنا مبجل الخاطر بين القيام بواجبي

نحو وطني وبين شفتي على والدى الشيخ

لما أعلم من حبه الشديد لإيزاك . خاصة

بعد ما منى المعتدون بأفروعة فلم يعد هناك

خوف كبير على سلامة الوطن . وفي اليوم

التالى جاءني أختي هنريتا وسلمتني حقيبة

معهها وإذا بداخلها الجهاز . وتوسلت إلى أن

أحفظه عندي حتى لا يستعمله إيزاك . ففرحت

قليلاً بهذا الحل . غير أنها لما انصرفت من

عندي تحيرت ماذا أفعل بالجهاز أأعقبته أم

أعطيه . ولم تغرب شمس ذلك اليوم حتى

طرق البوليس منزلي فوجدوا الجهاز . وساقوني

إلى الحبس . وحتى تلك اللحظة لم يخطر ببالى

أن كانت مكيدة دبّرت لي . إذ ظننت أن

أحدًا لمح أختي تدخل منزلي بالحقيبة فارتاب

بما لي في يديها .

وتأملت ليها في السجن وأنا حائر ماذا

أصنع ؟! أفشى الحقيقة أم أكتمها . وفي

الصباح بلغني خبر مقتل أبي على تلك الصورة

البشعة . ففهمت كل شيء . ففهمت أن إيزاك

وأباه هما اللذان ارتكبا هذه الجريمة الشنعاء

ليخلصنا من الشيخ خشية أن يبلغ عنهما .

وأتهما دبّرنا مكيدة إرسال الجهاز إلى بيتي ثم

بلفنا عنى ليخلصنا كذلك متى لما يعلنان من

شدة وطائفي عليهما فيخلو لها الجو للحياة الوطن

كما يشتهيان .

الرئيس : هل تمت شهادتك ؟

توفيق : نعم .

النائب : يا حضرات المستشارين : لا أحسب بعد هذا

البيان المستفيض من الشاهد إلا أنكم اقتنعتم

بأن المّم إيزاك هو الذى ارتكب الجريمة .

وأن أباه وأمه تسرا عليه . وأن ما ادعياء من

إلقائه من ذلك العلو الشاق ؟ ويريد الدفاع أن يستتج أنها حادثة انتحار . لماذا انتحر هذا الشيخ ؟ لأن أعصابه انهارت من سماع دوى القنابل . هذا تفسير أعجب من سابقه . في البلد آلاف الشيوخ مثله قد سمعوا ما سمع وما علمنا أن أحدا منهم قد انتحر أو حدث نفسه بالانتحار .

[بهمز كوين]

كوهين : هل يأذن لي سيدى الرئيس ؟

الرئيس : تفضل . ماذا عندك ؟

كوهين : يعز علي يا سيدى أن أقف هذا الموقف ولكنى مضطر الآن وقد ذكرت مسألة الصهيونية الأثيمة . واجترأ هذا الصهيونى توفيق موسى أن يصفق بنا ليرى نفسه — أن أكشف لكم الحقيقة كلها . لقد كان المرحوم والد زوجى من غلاة الصهيونيين ومن أشد المتحمسين لقيام دولة إسرائيل العنيفة .

توفيق : [يصيح] هذا كذب ! هذا بهتان !

الرئيس : [تتوقف] لا تقاطعه .. دعه يكمل حديثه .

كوهين : كان المرحوم لاحديث له إذا خلا بنا إلا عن الصهيونية وعن دولة إسرائيل كيف تحقق بها وعد الله لشعبه المختار . وكيف أن على كل يهودى أن ينصرها ويؤيدها وإلا خرج من دينه واستوجب عقاب الله . وكنت أنا وابنى إذا ناقشناه فى ذلك صرخ فى وجوهنا : أنتم كفورة . فكنا نكف عن مناقشته رعاية لشيخوته .

توفيق : يا غاس هذا كذب !

الرئيس : اسكت !

كوهين : ولما وقع العدوان الثلاثى على مصر ابتهج الشيخ ابتهاجاً كبيراً ولا سيما فى تلك الأيام المخرجة الى خيل إليه فيها أنها مسألة ساعات ونسلم

حكايه الانتحار لا يقوم عليه دليل . باحصرات المستشارين إنا أمام جريمة مزدوجة . جريمة قتل وخيانة عظمى للوطن .

الحامى : أيتها السادة كيف يجوز لنا أن نق برجل ضبط البوليس عنده دليل خيافته للوطن ؟ ماذا تنتظرون من مثل هذا الرجل إلا أن يسعى لتبرئة نفسه بأى سبيل وقد وجد القرصة فى هذه القضية فسولت له نفسه وهو بين جدران الحبس أن يولت هذه القصة الخيالية لينفى عن نفسه تهمة الخيانة العظمى ولوضحي بأبن أخته البريء الذى وضعته الظروف المشثومة فى قعر الاتهام .

[تدعى الشاهدة مريت فتتدفد]

الرئيس : هل حقاً أنك ذهبت بالجهاز من بيتك الى بيت أخيك وسلمته إليه كما زعم ؟

مريت : [بعد تردد طويل] لا يا سيدى هذا غير صحيح . الحامى : ألم أقل لكم إنها قصة كذبة هذا الجهاز ليرى نفسه من التهمة الخاصة به ؟

النائب : لا نستطيع أن نتمد على أقوال أم التهم لأن بعد ما وجهت إليها تهمة التستر على ابها وزوجها فى حيازتهما لجهاز الإرسال . فمن الطبيعى أن تنكر أنها حملت الجهاز إلى بيت أخيها . فلنترك قضية الجهاز إلى حين . ولنعد إلى قضيتنا الأصلية . لقد ثبت أن القاتل نطق باسم التهم قبل أن يفارق الحياة كما وجدت فى قبضة يده حصلة من شعر التهم ها نصير ذلك ؟ يزعم الدفاع أن ذلك لما إيزاك هذا من مكانة فى نفس القاتل . نصير حيالى .

أليس أقرب من ذلك إلى المنطق أن القاتل ذكر اسمه لأنه هو القاتل . وأن وجود حصلة الشعر فى قبضة يده نتيجة الدفاع عن نفسه فى عراكه المستميت قبل أن يتمكن المجرم من

أيك الذى ربأك والذى كان يحبك حباً جماً .
ما كفاهم أن قتلوا أباك حتى نسبوا إليه هذه
الهمة الشنيعة فجعلوه صهيونياً وكان عدواً
للهيويين ! هريتا .. نكلنى يا هريتا ..
قولى الحق !

[تدعى هريتا فتندم]

توفيق : حلفها ياسيدى .. حلفها بالتوراة أن تقول
الحق .

الرئيس : احلفى بالتوراة أن تقولى الحق .

هريتا : [بصوت مرتفع] أحلف بالتوراة أن أقول الحق .

الرئيس : تذكرى ياسيدتى أن واجبك نحو الوطن ونحو
العدالة أن تقولى الحق .

هريتا : [فى حيرة لا تتكلم] ؟ . . . ؟

الرئيس : أيتها قاتل الصدق : زوجك أم أخوك ؟

هريتا : ؟ . . . ؟

الرئيس : تكلمى !

[ترتجع هريتا وتضطرب وتسقط مدنيا عليها]

الرئيس : ترفع الجلسة !

« ستار »

بلادنا العزيزة للمعتدين ، وكنا ننكر عليه
ذلك فيقول لنا اذهبوا أنتم إلى الجحيم . غداً
سأطالب بشفتكم يا كفرة !

توفيق : يارب السماء انتقم للشخ المظلوم !

كوهين : ولكن لما ثبت الشعب الباسل ، ووقف وقفته
المجيدة فى بورسعيد وغيرها ، وبنى المعتدين
أعداء الإنسانية بالهزيمة المنكرة ، وفقدت
إسرائيل عطف جميع شعوب العالم حين جئت جنون
الشيخ وركبته حالة عصبية غيفة وصار يقول :
لن أعيش بعد اليوم .. ساموت .. ساموتح .
وكنا نظن أنه يهذى وما خطر ببالنا أنه سيقدم
على الانتحار بالفعل .

الرئيس : هل بقى عندك ما تقول ؟

كوهين : لا ياسيدى ولولا الضرورة ما أعلنت هذه
الحقيقة ،

توفيق : لاكم أن تصدقوا هذا المجرم . هلم كذب .

هذا هيتان [يلمظ إلى أعطف] هريتا أخفى

العزيزة .. لا حق لك أن تسكنى على هذا

الإجرام الكبير فى حق أيك المسكين ..



نقد الكتب

أو إرضاءاً من المصاصرين عن آباؤهم أو لإنصافهم
أو أقاربهم ممن أراد الترجمة لهم — فإنه وفق ، يجده
هو وببحته ونجشمة المشاق ، إلى تحقيق ما أراد ، ولم
يشبه هذا التراخي عن بلوغ الغاية .

...

أما طريقته في الطبعة الجديدة فهي مختلفة عن
الطبعة السابقة بعد أن اتسعت الآفاق أمامه وكثرت
التراجيم ، فقد اهتدى إلى طريقة تيسر للباحثين عن
بعض التراجم ما كانوا يجدون من جهد أمام وحدة الأسماء
في مثل « محمد بن محمد » أو « محمد بن عبد الله »
أو « محمد بن محمد » إذ كان على الباحث أن يجمل النظر
في عشرات الصفحات حتى يصل إلى غايته ، فسهل
المؤلف ذلك في الطبعة الجديدة بإضافة تاريخ الوفاة ،
ورتب الأسماء المتألفة على السنين ليصل الباحث إلى
الترجمة دون عناء .

وهذه الطريقة التي اهتدى إليها الأستاذ الزركلي
جديرة بأن تتبع في كتب التراجم والسير .

...

وأضاف إلى هذه التراجم ترجحات لبعض رجال
الاستشراق الذين خدموا العربية من خلفوا آثاراً فيها :
تأليفاً أو نشرًا لمخطوطات من تراثنا الخالد ، ثم توسع
فأدخل في عدادهم طائفة ممن كتبوا في لغاتهم عن العرب ،
وإن لم يظهر لهم أثر بالعربية ، وحرص على أن يكتب
بالعربية الأسماء الأجنبية كما ينطق بها أهلها على الأغلب ،
وذلك — بتعدد الإحالة إليها في مظان وجودها — عقبة

(١) الأعلام

قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء
من العرب والمستعربين والمستشرقين
تأليف الأستاذ غير الدين الزركلي

— عشرة أجزاء ، مجموع صفحاتها ٣٩٨٠ صفحة من القطع الكبير —
طبعة كوستا تسوماس بالقاهرة

منذ ثلاثين عاماً ظهرت الطبعة الأولى من هذا
الكتاب الذي أمضى مؤلفه الجليل الأستاذ غير الدين
الزركلي — سفير المملكة العربية السعودية في
المتار في المغرب — عشرة أعوام في تأليفه . فتنقذ
الدوائر العلمية حين ذلك بالتقدير ، وأخذ الكتاب
مكانته في صدر المراجع التي لا يستغنى عنها مثقف .
ثم مضت الأعوام بعد ذلك ، والمؤلف أخذ في
مراجعة كتابه بالدروس والتحقيق من جديد بقية الكمال —
على الرغم من مشاغله وأسفاره بين الكفاح السياسي
والعمل الدبلوماسي — فقد أمضى هذه الحقبة متعباً
ما ظهر من كتب السير والتراجم ، مستدركاً بعض ما فات
أو عارضاً ما عند أصحابها على ما عنده ، وهو جهد
كان يقف به طويلاً متلماً الصواب بين التعارض في
الروايات ، وباحثاً عما يطمئن إليه من أصدق الروايات
وأصحتها . ثم رجع إلى المخطوطات التي لم تكن قد
طُبعت عند ظهور الكتاب في طبعته الأولى ، فعاد
إليها متصفحاً وقتئذٍ منها أرقام صفحاتها وأجزائها
لييسر على القارئ الباحث الرجوع إليها .
وعلى الرغم من تراخي بعض من تلمس عندهم خبراً

نراجع لمن انتقلوا إلى رحمة الله في الفترة التي كان الكتاب فيها رهن الطبع أو من ماتوا بعد ظهور الكتاب .
وكل ما يرجوه الباحثون والمتفنون بهذا المعجم النفيس والمقدرون لجهد الأستاذ المؤلف : هو ألا يطول بهم الانتظار لبقية ملاحق هذا الكتاب .

• • •

على أنه قد وقع لنا من قبيل المصادفة ملاحظة لا تقلل من أهمية الكتاب . فإن تشابه الأسماء قد يوقع الناس في لبس حتى في المسائل العامة . فقد ورد في الجزء الأول (ص ٣٢) ترجمة لانتين هما : إبراهيم رمزي المولود في الفيوم والمتوفى سنة ١٩٢٤ . وإبراهيم رمزي الكاتب المسرحي المولود بالمنصورة والمتوفى سنة ١٩٤٩ وهو أخو المؤرخ محمد رمزي . وذكر بين مؤلفات كل منهما رواية « المعتمد بن عباد » . وقد رجعت إلى ما أورده الأستاذ يوسف أسعد داغر في كتابه « مصادر الدراسة الأدبية » ج ٤٠٢/٢ - ٤٠٣ من مؤلفات إبراهيم رمزي الكاتب المسرحي . فوجدته ذكراً له ٢٨ مسرحية بين موضوع ومترجمة ومفتتحة . لم أجد بينها رواية « المعتمد بن عباد » ... ولعل الأستاذ الجليل يحقق هذا في استلزاماته المقبلة .

• • •

إن ظهور الطبعة الثانية من كتاب « الأعلام » بهذا الشمول الواسع . والتحقيق الدقيق . والسمي وراء الكمال . في الوقت الذي تزداد فيه الدعوة إلى إخراج موسوعة عربية كبرى : يُعد دعامة قوية في هذا البناء الضخم في ناحية التراجم . وإن قيام الأستاذ المؤلف وحده بالعبء الكبير في هذا الباب لتعمّل جليل يستحق التقدير كل التقدير . وإن تواضع صاحبه فقال : « وما أطمع من وراء ذلك في أكثر من أن يكون لي . في بيان تاريخ العرب الضخم وملة أو حصاة » .

اختلاف النطق بين أمة وأخرى في الاسم الواحد . فهناك مثلاً Ignace يلفظ بالفرنسية « إينيساس » وبالألمانية « إغناتس » Ignaz . ويكتبه آخرون « إغناتيس » و « إغناز » . و « إغناز » وهو بالإيطالية Ignazio و يلفظه الإيطاليون « إينياتسيو » .

كما أنه نشر هذه الأسماء بما يحتمل أن ينطق به بعض الناس محبلاً إلى مكان الاسم في الموضع الذي استقر فيه بنطقه الأصلي .

• • •

وتمتاز هذه الطبعة الجديدة إلى جانب الزيادات والإضافات والتحقيقات بصور طائفة كبيرة ممن ترجم لهم . وبإنتاج من خطوطهم . وذلك في المعاصرين . أما من تقدم بهم الزمن فقد رأى أد بنشر لهم ما قد سجل محل الصورة من توقيع أو إجازة أو تملك . فتعذر فيما بين يديه من أسانيد وأثبات وفتح . ثم سعى مستعجلاً عن خطوط المصنفين في أوائل عهدهم . وتواجدت بين سطور ما نسخ على عهدهم منها . فوفّق خلال رحلاته إلى الظفر بخطوط لم يكن يعلم بقياتها . وفتحت أمامه أبواب المتاحف والمكتبات ومخلفات الخزائن السلطانية والبيوت العربية في القيدم . يضاف إليه ما أمده به إخوانه .

وهو في هذا العمل يرى أن الخطوط - إلى جانب قيمتها الأثرية - فيلذ من أرواح أصحابها أبدية الحياة . يكن فيها من معاني النفوس ما لا تعرب عنه الأجسام . فأصبح الكتاب بذلك مرجعين : أحدهما تاريخي . والآخر فني . وبلغ عدد الصور والخطوط ١٥١١ شكلاً .

وقد أفرد الجزء العاشر من هذا المعجم للاستلزمات على ما في الأجزاء السابقة . فهو متم لها - يصحح خطأ . أو يصوب رواية . أو يضيف زيادة . وواعد بإحلاق هذه الأجزاء بأخرى أعدّها شاملة ما جد من

منافسات على جبل طارق انتصر يوسف في معركة منها على أنحى السلطان أبي سعيد عبد الله المعروف بسيدى عو . وقصر عليه هو وجملته من أصحابه ثم فك أسرهم وأكرمهم . وأمدّه بعد ذلك بالمال والرحا وسدّله على أخيه أبي سعيد مشعب عليه . ولو الديوان قصائد كثيرة تشير إلى هذه المنازعات والمنافسات .

وهذا الجانب من شعره في حاجة إلى دراسة واسعة لعلها تكشف عن أشياء كثيرة . فإن تلك الفترة في تاريخ المغرب من أعظم فترات التاريخ . كما انطلمت المعالم التاريخية في غرناطة أواخر عهد بني الأحمر حتى أنها - كما يقول محقق الديوان - لم تبسط أحداثها وأشخاصها في كتاب . أو تقرأ مستوفاة في ديوان . اللهم إلا لحظات قليلة جداً لا ارتباط بينها ولا كبير طائفة فيها . وهي مشوبة هنا وهناك . ومن هنا جاءت قيمة هذا الديوان من الناحية التاريخية .

• • •

أما مخطوطة الديوان فقد عمر عليها بناحية سوس السيد الأستاذ محمد المختار السوسى عند السيد عبد الله الكدماني . فقدّمها السيد المختار إلى الأستاذ عبد الله كتّون لنشرها . فقام بهذا العمل الكريم . وأطلعنا على جانب كان مستوراً من جوانب التاريخ بين الأندلس والمغرب .

(٣) قصة الحصار

تأليف ول ديورانت - ترجمة الأستاذ محمد بدران - الجزء الأول من أهله الخامس - ٣١٦ صفحة من القطع الكبير مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر

هذه الموسوعة الضخمة التي اختارها الإدارة الثقافية في جامعة الدول العربية وأفقت على ترجمتها من أجل الكتب التي ظفرت بها المكتبة العربية . فقد أحسن مؤلفها أن الطريقة المعتادة في كتابة التاريخ مجزأ

(٢) ديوان ملك غرناطة يوسف الثالث

حقيق وقدّم له ووقع فيه السيد الأستاذ عبد الله كتّون ٢٠٠ صفحة من قطع كبير - نشره مطبعة ديوان الحسن بنصوان

حبيب إلى نفسي أن أكتب الآن عن كتاب ورد إلى من قطر عربي شقيق . هو مرآة كمش . وأن تكون الكتابة عنه استجابة لما جاء في كلمة العدد السابق من « المجلة » التي صدر بها . وهي محاولة وصل هذه المجلة بعشرات المئات من قرائها ومؤيديها في الوطن العربي الكبير .

وحبيب إلى نفسي أيضاً أن أشهد من أبناء هذا القطر العربي الشقيق عناية بأثار الأقدمين واهتماماً بتحقيقها ونشرها .

• • •

فأما الكتاب الذي أشير إليه فهو ديوان شعر لملك غرناطة يوسف الثالث ابن يوسف بن محمد بن عبد الله . وهو الثالث عشر من ملوك بني الأحمر البصريين أصحاب غرناطة . وكانت ولايته بعد أخيه محمد بن يوسف سنة ١٤٠٧ وامتدت هذه الولاية إلى سنة ١٤١٧م . وقد ذكرى المقرئ صاحب « نفع الطيب » في كتابه « أزهار الوياض » (ج ١٢) أنه رأى بتليمان كتاباً ملوكياً من تأليف بعض سلاطين بني الأحمر . حفيد ابن الأحمر المخلوع سلطان الأندلس الذي كتب له ابن زمرك بعد ابن الخطيب .

• • •

وفي الديوان إلى جانب شعر الغزل والنسيب والوصف والمدح والثناء قصائد تصور لنا جوانب تاريخية ومنازعات سياسية كانت بين الملك الشاعر وملك المغرب المعاصر له وهو أبو سعيد المريني الأصغر الذي حكم من سنة ٧٠٩ - ٨٢٣ هـ (١٣٩٧ - ١٤٢٠ م) . وكان صاحب الديوان يخاف منه على مملكته . شأنه في ذلك شأن أسلافه من قبله في خوفهم من أسلاف أبي سعيد . وجرّت بينهما

للدول الأوروبية من الإصلاح البروتستانتي إلى الثورة الفرنسية . والخامس تراثنا الحديث وفيه تاريخ الاختراع والسياسة والعلم والفلسفة والدين والأخلاق والآداب والفن في أوروبا منذ تولى نابليون الحكم إلى عصرنا الحاضر .

• • •

وقد اضطلع بعيب ترجمة هذه الموسوعة الدكتور زكي نجيب محمود والأستاذ محمد بدران فنقلها نقلاً أميناً . وأضافا في الهوامش تعليقات تفسر عبارة ، أو تشرح إشارة تاريخية ؛ وذلك في أسلوب مشرق .

وصدر أخيراً الجزء الأول من المجلد الخامس - وهو الجزء الثامن عشر من أجزاء هذه الموسوعة - بعنوان « النهضة » وفيه يروى تاريخ الحضارة في إيطاليا من مولد برناردو حتى ممات تيشيان ، أي من سنة ١٣٠٤ إلى سنة ١٥٧٦ . إذ كانت إيطاليا مهد النهضة الذي نشأت فيه ونهضت ثم قاضت منه على سائر أوروبا . وقد راعى الأستاذ محمد بدران في تعريب الأسماء سواء منها أسماء المدن أو الأشخاص - نطقها بالإيطالية قدر المستطاع . وسيتبعه بالجزء الثاني والثالث من هذا المجلد ، لينشر بعد ذلك المجلد السادس الذي أخرجه المؤلف منذ عام ، وهو عن النهضة في غير إيطاليا من العالم - في أوروبا وآسية - وقد شرع الأستاذ بدران في ترجمة هذا المجلد أيضاً .

• • •

ونحن لايسعنا إلا أن نحكي الإدارة الثقافية في جامعة الدول العربية على هذا الاختيار الموفق ، واجبن أن تعني باختيار مثل هذه الموسوعات والعمل على ترجمتها ونشرها ، فقلدى - إلى جانب ما أسسدت - يداً للثقافة ، وتعنى المكتبة العربية بمثل هذه الثروة العظيمة .

حسن كامل الصيرفي

أقساماً ، كل قسم منفصل عن غيره ، أي يتناول جانباً واحداً . طريقة محكمة بما في الحياة الإنسانية من وحدة . إذ يجب أن يكتب عن جميع الجوانب مجتمعة مشبكة . لذلك عني بكتابة تاريخ المدينة بقصر فيه ما أدته العبقريّة وما أداه دأب العاملين في ازدياد تراث الإنسانية الثقافي ؛ على أن يكون هذا السرد القصصي مصحوباً بتأملاته في العطل ووصف الخصائص وما ترتب من نتائج لما أصابه الاختراع من خطوات التقدم . ولأنواع النظم الاقتصادية . والتجارب في ألوان الحكم . وما تعالت به العقيدة الدينية من آمال . وما اعتور أخلاق الناس ومواضعهم من تغيرات . وما في الآداب من روايع . وما أصابه العلم من رقي ، وما أنتجته الفلسفة من حكمة ، وأبدعه الفن من آيات .

وجعل الكتاب مجلدات مستقلة ؛ بدأها بالشرق لئلاّ كان مسرحاً لأقدم مدينة معروفة وحسب . بل لأن مدنياته كانت البطانة والأساس للثقافة اليونانية والرومانية . فهو يرى أن ما يتمتع به العلم من مخترعات ، وما يتمتع به من نظم اقتصادية وسياسية ، ومن علوم وآداب ، ومن فلسفة ودين ؛ يرتد إلى مصر والشرق . ويرى كذلك أن التعصب الإقليمي الذي ساد كتابة التاريخ التقليدية حين جعل هذا التعصب يده رواية التاريخ من اليونان لم يعد مجرد غلطة علمية ، بل ربما كان إخفاقاً ذريعاً في تصوير الواقع ، ونقصاً فاضحاً في ذكائنا .

لذلك قصر المؤلف المجلد الأول على التراث الشرق وهو تاريخ للمدينة في مصر والشرق الأدنى حتى وفاة الإسكندر ، وفي الهند والصين واليابان إلى اليوم . والثاني عن تراثنا الكلاسيكي وهو تاريخ المدينة في اليونان ورومة والمدينة في الشرق الأدنى إذ هو تحت السيادة اليونانية والرومانية . والثالث عن تراثنا الوسط وفيه أوروبا الكاثوليكية والإقطاعية والمدينة البيزنطية والثقافة ثم النهضة الإيطالية . والرابع عن تراثنا الأوروبي وهو تاريخ ثقافي

الحياة الثقافية في شبرا

مائة سنة علي قناة السويس

في يوم ٢٥ من أبريل سنة ١٨٥٩ ضُرب أول معول في الأرض ، من ناحية البحر الأبيض ، إيداناً بيده العمل في شق قناة السويس . كانت الربة المصرية ترفرف علي رموس عدد من الموظفين والعمال المصريين . وكانت الأرض بطبيعة الحال مصرية ، ولكن اليد التي رفعت أول معول فشقت به أديم الأرض لم تكن يداً مصرية .. كانت يداً فرنسية ، هي يد فرديناند ديلبس !

وفي ١٥ من أغسطس سنة ١٨٦٩ — أي بعد أكثر من عشر سنوات — ضرب آخر معول في البحر الذي كان يحجز ماء البحر من دخول البحيرات المرة . فتم بذلك الاتصال بين البحرين الأبيض والأحمر . وتم بذلك أيضاً شق قناة السويس .

في هذه السنوات العشر كان أكثر من اثني عشر ألفاً من العمال المصريين يشتغلون في الحفر ، ونقل التراب والطعن ؛ كانوا يشتغلون « شخرة » بلا أجر ! وكان تسعة آلاف عامل مصري غيرهم يشتغلون في حفر ترعة المياه العذبة التي أجريت من النيل إلى القناة ، وفي غير ذلك من الأعمال ، وكانوا أيضاً يعملون « شخرة » بلا أجر ! هكذا كان ينص « فرمان » الذي منح به سعيد

ديلبس امتياز شق القناة . فلما ألغت مصر بعد ذلك السخرة ، وحرمت أن يشتغل عامل بلا أجر ، وأرادت أن تفرض لولاء الألواف المسخرين من العمال أجراً ، رفض ديلبس أن يفرض وأن يدفع ، مستمسكاً « بحقوقه » بمقتضى فرمان الذي منح له إياه سعيد ، واحتكم إسماعيل في هذا الخلاف إلى إمبراطور فرنسا ، نابليون الثالث

— وديلبس فرنسي — فحكم الإمبراطور علي سعيد ، أي علي مصر المسكينة يومئذ ذلك ، بأن يدفع ٨٤ أربعة وعشرين مليون فرنك إلى ديلبس تعويضاً عن الإخلال بشروط فرمان الذي أصدره سعيد ! .. وقال العارفين يومئذ ذلك إنه لولا حاجة ديلبس وشركته إلى المال ، ما قبل هذا التعويض القليل ! .. ولا ستأنف أو التمس من نابليون أن يضاعفه أو يزيده . وديلبس فرنسي !

وفي السابع من شهر نوفمبر من تلك السنة (١٨٦٩) أقام إسماعيل حفلاته البادخة المسرورة لافتتاح القناة . تلك الحفلات التي أدهشت ملوك أوروبا وعظماها وحملت ألقابهم وأعادت إلى أذهانهم وخيالهم ذكريات ما سمعوا وقرأوا عن « ألف ليلة وليلة » وهارون الرشيد . والتي قالت الإمبراطورة أوجيني بعد أن شهدتها إنها لم ترف حياتها ما يبلغ مبلغها من الروعة والبذخ والبهاء . وكتبت ذلك في رسالة إلى زوجها الإمبراطور .

تلك الحفلات التي أنفق فيها إسماعيل ، من مال الفلاح الذي شق القناة بلا أجر ، أكثر من مليون ونصف المليون من الجنيهات . كانت في ذلك الوقت تساوي ستم مائة الحكومة المصرية كلها .

• • •

ولا بأس هنا من أن نتوسع قليلا في حديث هذه الحفلات ، ففيها من العبرة شيء كثير ، ومن الحسرة أيضاً شيء كثير ؛ وحديثنا هنا مقصور على إجمال ما فصله مؤرخ منصف هو علي باشا مبارك . وعلى مبارك ، كما تعلم ، كانت بينه وبين أبناء محمد علي ، في الجملة ، مودة وثيقة ، وعلى الأخص بينه وبين إسماعيل وقد تعلم في

ضيوف إسماعيل إلى السويس ، ومنها إلى القاهرة . وأقام فيها كثير منهم ، في ضيافة إسماعيل ، الوقت الذي شاء . وكثير منهم قام بما يشتهي من الرحلات عن طريق النيل . وكانت رحلاتهم وزعماتهم في جميع الأوقات التي أمضوها في مصر حتى عودتهم إلى بلادهم ، بنفقة إسماعيل أيضاً .

أما الإمبراطورة أوجيني فقد خصها إسماعيل بعناية فائقة ، إذ هيأ لها رحلة إلى الشلال خصص لها ست عشرة سفينة - لها ولخاشيتها - وكان الطعام والشراب والفاكهة وغيرها ينقل على السفن من القاهرة إلى حيث تكون الإمبراطورة في طريق رحلتها . ودامت الرحلة على النيل اثنين وعشرين يوماً . كان إسماعيل « في كل لحظة » على « حد » تعبير على مباركة - بهم بالسؤال عن الإمبراطورة وراحها وسرورها . مع أنه أمر بأن يرافقها في الرحلة كل من ابنه الأمير حسين كامل - السلطان حسين الثاني - ورياض باشا .

وفي ٢٦ من يوليو سنة ١٩٥٦ أعلن جمال عبدالناصر ، باسم مصر ، تأميم القناة ، أي انتزاع الحق من مقتصيه ورده إلى أصحابه بعد طول الحرمان . وطول الصبر ، وطول المهانة .

• • •

هاتان صورتان متقابلتان - أو متناقضتان - تلتقي بهما ونحن نذكر قناة السويس ، وكيف شقت ، واحتفل بافتتاحها قبل مائة سنة .

أما الصورة الأولى فتذكرنا بهؤلاء الألواف من أجدادنا التمساء الذين حملت أيديهم القفوس و « المقاطف » ، وحملت أجسامهم ما تكاد تعجز عن حمله من الأمراض والأوجاع والأسقام ، وحملت قلوبهم ما تكاد تعجز عن حمله من المرارة والألم والحسرة على فراق أولادهم وزوجاتهم وأهلهم ، ليسروا بالقهر والغلبة ، يربطون من أرجلهم أو أيديهم ويساقون بالعصى

فرنسا مع أنجال محمد علي ، وينفقته ، وتولى أعظم المناصب من يد أبنائه هؤلاء . ومع ذلك كله نحس في حديثه عن هذه الحفلات روح التعجب والحسرة والسخط . وكان على مبارك عند افتتاح القناة وزيراً لثلاث وزارات : هي الأشغال والمعارف والأوقاف . ومديراً للسكة الحديدية . فهو لذلك حجة ثقة فيما يتحدث به عنها . وفوق ذلك اختاره إسماعيل للإشراف على تنظيم حفلات الافتتاح هذه . وأمره بأن يهيئ كل ما يستطيع من وسائل الراحة والسرور والمتعة لضيوفه من ملوك أوروبا وملكانها وعظماها .

يقول على مبارك ما ملخصه :

سافر إسماعيل بنفسه إلى أوروبا ليدعو ملكاتها وملوكها لحضور الحفلة ، فلما رجع أحد يشرف بنفسه على إعداد القصور التي يقيمون فيها ، وعلى دار الأوبرا التي بنيت وفرشت وأضيئت بالكريات المعلقة وأعدت للتمثيل ، في أربعين يوماً . وكان يشرف أيضاً على نظام البلاط النبيلة التي تعد لخدمتهم : وعلى ما يقدم لهم فيها من طعام وشراب . وأصدر أمره لعل مبارك بأن يباح ركوب سكة الحديد بالمجان في جميع الدرجات ، بنفقة الحكومة . وبليت سراى الإسماعيلية خصيصاً لاستقبال الضيوف وإقامتهم . وكان من هؤلاء الضيوف :

الإمبراطورة أوجيني ، زوجة نابليون الثالث وضيقة إسماعيل المفضلة ، وإمبراطور النمسا ، وولي عهد ألتانيا ، وولي عهد إيطاليا ، وعشرات من أمراء أوروبا وعظما رجالاتها . وسارت السفن بهؤلاء الضيوف في أجمل زينة من بورسعيد تشق مياه القناة . فلما وصلت الإسماعيلية أقاموا فيها ليلة قل أن شهد الناس لها مثيلاً ، ليلة أدهشت هؤلاء الملوك والأمراء الذين قضوا أيامهم وليالهم بين أبهى مظاهر التعميم والترف .

ويقول على مبارك : إن الذين شاهدوا هذه الحفلة بلغوا مائتي ألف ، نصفهم من الأجانب . ثم سافر

بمناسبتها وموضوعها ، تجتد لها الدولة صفوة الباحثين الفاعلين من العلماء الذين يستطيعون أن يقدموها لمصر والعالم . وتضع الدولة أمامهم جميع الوثائق الخاصة والمراجع التي صدرت وكتبت عن قناة السويس في هذه المرحلة الطويلة ، وما أحررها باللغات الفرنسية والتركية والإنجليزية والعربية وغيرها ، كذلك أرى أن تقيم الجمهورية العربية المتحدة في مناسبة تمام الستين المائة ، مهرجاناً عالمياً في القاهرة أو في مدن القناة — أو في كليهما — ولا أرى لنفسى الحق فأدخل في تفصيلات هذا المهرجان ، وكيف يكون ، فلهذا عرض والمهرجانات قوم مختصون أترك لهم أمر هذه التفصيلات وهذا التنظيم . وكل ما أقوله : إنه يجب أن يقيم مهرجان يليق بهذه المناسبة وموضوعها . وليس المهم أن يقع في موافقة الزمن التاريخي لتمام الستين المائة ، بل المهم أن يكون مهرجاناً يليق ، كما قلنا بهذه المناسبة ، ولو تأخر عن الموافقة التاريخية لها .

عماد الشرقاوى

الشاعر الإسباني أنطونيو ماتشادو

بمناسبة مرور عشرين عاماً على وفاته

احتفل العالم الإسباني أخيراً بمرور عشرين عاماً على وفاة الشاعر أنطونيو ماتشادو الذى يعدُّ أصديق من يمثل بشعره الغنائى الجليل المعروف فى تاريخ الأدب الإسباني بجيل ١٨٩٨ .

ولم يقتصر المدلول التاريخى لهذا الجليل على اتخاذ موقف معين يلزاه الحياة وإنما سلك سبيلاً جديدة فى الأدب فتخرجت التفصيل والتحليل ، ونأتى عن الأسلوب الخطائى البراق الذى كان المثل الأعلى للأدباء من قبل ، وأثر تركيز الفكرة والانطلاق على السجية والتغذى بفلسفة معينة سواء فى المقالة أو فى القصة أو فى الشعر الغنائى .

وأنطونيو ماتشادو ، الذى ولد سنة ١٨٧٥ ، شاعر يستمد كيانه الشعرى من الأمى المتأصل فى نفسه مع

و « الكراييج » إلى حيث يعرفون أو لا يعرفون . من أثقله منهم الضعف أو المرض فتناقل سيره مرعماً ، أهوى الجلادون بالسوط على ظهره لينشط ويسير . ثم يكون غذاؤهم بعد ذلك الخبز الجاف والملح وأعشاب الأرض . وشربهم الماء العكر ، أو ماء المستنقعات ، وكَم منهم من أعجزه تحمل هذا كله فسقط من بين إخوانه فى الصف . وإخوانه فى الشقاء فكسوا وثاقه وتركوه . لم يقف أحد ليودعه أو ليؤاياه الراب . فكان صيداً للحدأة والغربان ، ونهباً للذئاب والتعالب والكلاب . وكَم منهم من رفع يديه بالقأس ليضرب به وجه الأرض ، أو حمل « المقطف » لينقل ما فيه . فانكبَّ على وجهه وفأسه صريعاً قتله الجوع والضعف والإرهاق ، أو هوى تحت « مقطفه » ميتاً ، فكان الراب الذى حملته كثفاه . قبره ومثواه . لم يغسل ولم يكفن ولم يكرم كرامة الموت فيدفن فى باطن الأرض . فكان حبراً من العرب الذى وارى أخوه سواته !

أما الصورة الثانية فهى تلك المهرجانات التى أوجزنا وصف ما جرى فيها من ترف وسرف ، وما تآلاها فيها من بهاء وأضواء . من هاتين الصورتين المقابلتين أو المتناقضتين يستطيع أهل الفن فى القصة والمسرح والغناء أن يستوحوا أو يبدعوا منها أشياء وأشياء فصام أن يفعلوا

. . .

وفى الخامس والعشرين من هذا الشهر — أبريل — إذن ، تم مائة سنة على بدء شق القنطرة ، وفى هذه الستين المائة كان تاريخ القناة ، وكانت مشكلاتها . وكان تأثيرها على مصر . وتمويقها لاستقلالها بحجة أنها « شريان الإمبراطورية البريطانية » وطريقها إلى الهند . كان ذلك كله ، وغيره ، من أبرز المعالم فى تاريخ مصر الحديث .

تاريخ قناة السويس فى هذه المائة من الستين يحتاج ، فى اعتقاده ، إلى موسوعة ، جسدية

آراء يتردد فيها تشاؤم شوبهور، وآراؤه في الموت والحياة .
وقصيدته « المسافر » وهي من عيون شعره الأول ترمز
لحظة في حياته تنبض بالكآبة والإنخفاق والألم العميق .



أطلونيو ماتشادو

وفي هذا يقول :
أكلساكي أنا أم روماتيكي ؟ لا أدري
وإنما أود أن أرسل شعري كما يرسل القائد حسامه
حسامه الذي اشهر باليد التي ترققه
لا بحرفة الصيقل الذي صنعه .

ويلخص سر « الحوار الداخلي » في قوله
« إلى أحداث الإنسان التي لا يفارقه - التي يتحدث وحده
ويرجو أن يكلم الله في يوم من الأيام » .

وأطلونيو ماتشادو يجد في حرارة الإحساس ما يغنيه
عن الصنعة ، فليست في شعره معارض للجمال ومباهاة
بالبلاغة ، إنه يقترب من الأشياء ولا يكاد يمسها ،
ويشير إليها على استحياء ، ثم يدعيلها في نطاق حياته
الميلانية لتخرج بعدئذ مقمعة بالاهتزازات النفسية .

• • •

وفي شعر ماتشادو أربع مراحل يغلب في كل منها
اتجاه هي موضوعي . فالمرحلة الأولى تتمثل في البساطة
التي حققها بإثارة للصور الشعرية المتعلقة بحياة الأطفال ،
ومن خلالها يثير الاحتمالات الغنائية للذكرى .

والمرحلة الثانية يصورها ديوانه « ريف قشتالة » الذي
كان من وهي مقامه في سوريا إحدى بلاد قشتالة ،
وقد غلبت عليه في هذه المرحلة ثلاثة أغراض : الاهتمام
التاريخي ، ومنظر الطبيعة ، والحلب .

أما المرحلة الثالثة فيعود فيها إلى الأندلس مسقط
رأسه إذ ولد في إشبيلية ، ولكنه يحس كأنه منفي فيها :
« غريب في ريف أرضي

وكان لي وطن حيث يجري نهر دويرة »
ولهذا لا تترامى الأندلس لديه في صورة شخصية
فردية تاريخية وإنما تترامى في صورة شعبية ، فهو لا ينظر
إليها بعينه ولكنه ينظر إليها بعين الشعب من خلال أغانيه
ومن خلال ما يقوله وينشده ، ومن ثم يعمد إلى نظم
أغانٍ ومقطوعات كثيرة ، وقد نسي نفسه وانصرف عن

وقد كان الشعر الإسباني في مطلع حياته ماتشادو
الأدبية تغمره أنغام المذهب الحديث الذي أضله في
إسبانيا شاعر نيكاراجوا روبين داريو ، ويقوم على
الاستعانة بالصور الشعرية والتشبيهات . ولكن ماتشادو
أثر نفسه طريقاً آخر دل عليه في قوله :
« إن أحارب أن أسك سبلاً مختلفة ، فتدني أن العصر الثمري
لا يتسلق في الكلمة ولا في قيسها الصوتية ولا في اللون أو السطر ولا في
جاء الأساطير ، وإنما يتسلق في الإحزاز العميق للروح ، أنه
بذلك ما تصنعه النفس إن كانت تصنع شيئاً أو ما تقوله إن كانت
تقول شيئاً بصوت ذاتي متواصل بالهالم » . وهكذا الصوت
الإنساني يتجلى في صورة عارية مجردة عن الزخرف
اللفظي والجمعية الخطافية ، وينبعث - على حد
قوله - في « حوار داخلي » ليكشف عن « الأفكار القلبية
وعوام الشعور وهو في قصيدته « الصورة » يرى أن الشكل
الغنائي للشعر لا يكون في الصنعة الأسلوبية لكن في
عق الباعث الذي يغذي الشاعر ، والكرامة الإنسانية
التي تحمده .

وقضية ماتشادو على حد ما ذكر المفكر الإسباني
«أرتيجا إى جاسيت» أنه استطاع أن يشخص الطبيعة،
فهو يمزج وصف المشاهد بالحقيقة والألوان الاجتماعية
والتاريخية للطبيعة باعتبارها مسرحاً إنسانياً في الماضي
والحاضر بصورة متبلورة حية ، وهكذا ينادى الأرض :

« يا أرض الغار جنتاثل

في قلب إسبانيا

أرض فقيرة وأرض حزينة

كلها لحزنها تنبعث فيها روح »

ومن روائع شعره قوله في قصيدته التي عنوانها
« كنت نائماً ذات ليلة » :

« كنت نائماً ذات ليلة

فرايت فيها يرى التامم - يا له من توهّم مبارك !

تجأً ينبوعاً يتدفق

في قلبي .

قل ! من أية ساقية مغروية

جنت إلى أيها المساء

يا ينبوع الحساسة الجديدة

الذي لم أشرب منه قط .

كنت نائماً ذات ليلة

فرايت فيها يرى التامم - يا له من يوم مبارك !

كان خلية في قلبي

وراح النحل المذهب

يصنع فيها

بالآلام القديمة

الشمع الأبيض والصل الحلو » .

دكتور لطفى عبد البديع

ذاته القلقة ، واستسلم لتلك الموجة الشعبية التي حركت
قيادته .

والمرحلة الأخيرة اصطبلت بالصبغة الفلسفية ،
وأعانتها طبيعة الأغنية الشعبية بما فيها من تركيز على أن
ينظم أشعاراً قصيرة تتألف من بيتين أو ثلاثة أبيات
يسكب فيها ما يشبه الحكمة أو المثل بقوله :

« العين التي تراها

ليست عيناً لأنك تراها

بل هي عين لأنها ترك »

ومن هذا الطريق خلق ماتشادو شخصيات خرافية
وفلسفية وشعرية وخطابية ، ومن هذا الباب أيضاً كانت
تأملاته في الحقيقة البشرية وفي الشعر .

على أن الموضوع الذي استأثر باهتمام أنطونيو
ماتشادو كما استأثر باهتمام غيره من أدباء جيل ١٩٩٨ هـ
موضوع الحقيقة التاريخية لإسبانيا ومصرها ، فقد اكتوى
بنار الحرب الأهلية ، ولما نشبت انتقل إلى بلنسية ،
وفي فبراير سنة ١٩٣٩ هجر من إسبانيا قاصداً إلى
فرنسا في طائفة من اللاجئين وقد « حمل معه ما خوف »
حملة وهو عازٍ تقريباً كأبناء البحر » ومعه أمه وثلاثة
من أقاربه ، وكان للحرب في نفسه أصداءها الحزينة
بحيث جعلته يرى قشتالة :

« فهي وطن للنسر ، وقطعة من كوكبتنا

يمشي فيه ظلٌ قابل » .

وفي هذا المسرح الدموي تظهر شخصيات درامية
كالمجنون والمجرم وأبناء الغار جنتاثل الذين يقتلون
أباهم .

ولكن لا يلبث أن ينبعث في نفس ماتشادو الإعجاب
بالأرض القشتالية التي يغمرها الحساس ، والحزن الذي
يتحول إلى حب تذكى الطبيعة التي تجدد في شعر ماتشادو
رحاباً واسعة .

مؤتمرات التخطيط العلمى

وكانت المرحلة الثانية هى الدراسة التفصيلية ، وفيها حالت الأقسام الستة السابقة إلى موضوعات علمية محددة بلغت مائة وسبعة عشر موضوعاً ، اختير لكل منها واحد أو أكثر من المتخصصين فى مجالها ، وطلب إليهم إعداد تقارير شاملة ، تعنى بشكل خاص بأن تتضمن المشكلات العلمية التطبيقية المحلية التى تحتاج إلى حل علمى ، وبذلك تتحدد اتجاهات البحث العلمى وأهدافه ، كما تعنى بوسائل دعم الإمكانيات الحالية ، وبذلك تتحدد مقدراتنا على إجراء هذه البحوث وفقاً للتخطيط الذى يرسم لها .

وهذه التقارير المفصلة هى التى كانت موضع المناقشة فى هذه المؤتمرات ، وكان المجلس الأعلى للعلوم يهدف إلى أن يشترك جميع المختصين فى البلاد فى رسم هذه السياسة العلمية ، على اعتبار أن كل مواطن له نصيب فى وطنه . وأن نصبيه هذا هو الذى يحدد حقوقه وواجباته ..

غير أنه تبقى بعد ذلك المرحلة الأخيرة ، ولعلها أصعب وأدق المراحل جميعاً ، وهى تشمل عملية التخطيط ذاتها ، فالتقارير تقدم البيانات العلمية الكاملة بقدر الإمكان ، وعلى المجلس أن يصوغ منها ما يجده أكثر ارتباطاً بمشروعات التنمية القومية ، وفقاً لأولويتها فى التنفيذ ، ولصادر القول التى يستعين بها ، فى نطاق السياسة العامة للدولة .

وفد أكاديمية العلوم السوفيتية

بناء على دعوة من السيد كمال الدين حسين وزير التربية والتعليم ، ورئيس المجلس الأعلى للعلوم ، حضر إلى إقليم مصر وفد من أكاديمية العلوم السوفيتية بموسكو ، يتألف من خمسة من كبار العلماء السوفيت ذوى الاختصاص

حفل شهر مارس الماضى بنشاط علمى كبير ، وامتثلت أيامه بمؤتمرات التخطيط العلمى التى بلغت خمسة وعشرين مؤتمراً .. عقدت بالجامعات والوزارات والجمعيات ومراكز البحوث . وكثيراً ما كان يعقد فى اليوم الواحد أكثر من مؤتمر . وكثيراً ما كان يستغرق المؤتمر الواحد أكثر من يوم ، أو يبحث أكثر من موضوع .

وكان ذلك النشاط العلمى يمثل مرحلة هى فى الحقيقة توسط مراحل رسم السياسة العلمية فى الجمهورية . وهى التى يعنى المجلس الأعلى للعلوم بوضعها . ليكون العلم فى خدمة برامج التنمية القومية ومشروعات الإنتاج والخدمات المختلفة .

وكان دور السكرتارية الفنية فى المرحلة السابقة مزدوجاً ، فهو من ناحية كان متصلّاً بإعداد المساهج أو الخطوط التى يمكن للمجلس أن يتبعها لتحقيق التخطيط العلمى الشامل ، وهو من ناحية أخرى كان متصلّاً بإعداد الدراسات التمهيدية فى جميع مجالات البحث العلمى . وهى قسمت إلى ستة أقسام رئيسية هى العلوم الرياضية والطبيعية ، العلوم الكيميائية البحتة والتطبيقية ، العلوم الأحيولوجية والتعدينية ، العلوم الهندسية والصناعية ، العلوم البيولوجية والزراعية ، العلوم الطبية والخدمات الصحية .

وأعدت السكرتارية الفنية مذكرة تفصيلية لكل من هذه الأقسام الستة تضمنت ما أمكن الوصول إليه من البيانات عن الهيئات العلمية والبحوث الجارية فيها ، والإحصائيين وتوزيعهم على نواحي تخصصهم الدقيق ، والتجهيز المعمل فى وحدات البحوث ، والخدمات المكتبية والنشر العلمى .

ورحبت كل هذه الهيئات بالوفد ترحيباً كبيراً ، وأقامت له حفلات الاستقبال ، وقدمت له ألواناً محبة من التكرم والود .

وألقى بعض أعضاء الوفد عدة محاضرات علمية عامة ومتخصصة بلغت في جملتها نحو الثمان ، كان من بينها محاضرات عن : المشكلات التي تواجه أكاديمية العلوم السوفيتية في تنمية العلوم الكيميائية ، وتنمية العلوم البيولوجية في الاتحاد السوفيتي .. والمهام العلمية الرئيسية للبحوث الجيولوجية في الاتحاد السوفيتي وبعض المميزات الخاصة بتنظيماتها .. وغيرها .

وقد استغرقت زيارة وفد الأكاديمية نحو خمسة أسابيع ، فبدأ بين ٣٠ من يناير و ٤ من مارس ١٩٥٩ ، وقدم الوفد في أسبوعه الأخير تقريره عن مقرراته الخاصة « بتخطيط العلم وتنظيماته في الجمهورية » .

زيارات علماء آخرين

● من المجر

واستقبلت القاهرة أيضاً الأستاذ يانوش مدير معهد بحوث الطبيعة المركزي ببودابست وعضو لجنة الطاقة الذرية المجرية ، جاء بدعوة من مؤسسة الطاقة الذرية المصرية .

وقضى الضيف المجرى أيامه بين ٢٦ من فبراير و ٣ من مارس في زيارة معامل المؤسسة في الكيمياء النووية ، والظواهر المشعة والعلاج بالذرة ، والبناء الذي تقوم به أنشاص ليضم معمل الطبيعة التسوية والمفاعل للذرة ..

كذلك زار أقسام الطبيعة بالجامعات ووجدتها بالمركز القوي للبحوث . وأقام له الاتحاد العلمي حفل استقبال يوم السبت ٢٨ من فبراير ، حيث ألقى محاضرة عن « الطبيعة المزدوجة للصوء » .

العسالى في الكيمياء الطبيعية ، والكائنات الدقيقة (الميكروبيولوجيا) ، والطاقة الشمسية ، والطبيعة . والجيولوجيا .. ونوى الخبرة الواسعة كذلك في أمور التخطيط العلمي .

وكان الغرض الأول من دعوتهم يرى إلى « باحثهم في أصلح النظم الممكن اتباعها في تشكيل التنظيمات العلمية بالجمهورية العربية المتحدة ، بما يحقق الترابط بين الهيئات العاملة في ميادين البحث العلمي ، بقصد الحصول على الفائدة القصوى مما لدينا من مؤسسات وكفايات وإمكانات ، وليعين هذا التشكيل على ربط العلم والبحث العلمي باحتياجات البلاد ولوازم تطورها .

أما الغرض الثاني ، فهو استطلاع رأى الوفد في مناهج التخطيط العلمي الذي يقوم به المجلس الأعلى للعلوم ، وفي رسم الخطوات التنفيذية لتحقيق هذه الخطوة وذلك في ضوء الجهود التي يبذلها المجلس والدراسات التي يقوم بها خبراؤه .

والغرض الثالث ، هو توثيق العلاقات العلمية بين العلماء السوفيت من ناحية . وزملائهم العلماء العرب من ناحية أخرى .

وقد أصدر السيد كمال الدين حسين رئيس المجلس قراراً بتشكيل لجنة عربية للقيام بالمباحثات مع أعضاء الوفد . وقامت هذه اللجنة بتزويده بدراسات موجزة عن الهيئات العلمية العربية وأعمالها ، وبخلاصات وافية للبحوث المقترحة لإجرائها وفقاً لبرامج التخطيط العلمي .

كذلك نظمت اللجنة برنامجاً مشحوناً من الزيارات تحتلف المؤسسات العلمية العربية ، بالوزارات والجامعات ومعاهد البحوث وبعض المصانع .. إلى جانب بعض الزيارات للآثار السياحية الهامة من معالم تاريخنا القديم ونهضتنا الحديثة .

● ومن ألمانيا

كذلك حضر إلى القاهرة الأستاذ ولفجانج جراسمان مدير معهد ماكس بلانك لبحوث البروتين والجلود بميونخ والأستاذ بجامعة ، وذلك بدعوة من المركز القومي للبحوث ، لقضاء نحو أربعة أسابيع في التشاور وتبادل الرأي حول برامج بحوث الجلود التي تجرى بالمركز .

وألقى الأستاذ جراسمان أربع محاضرات . ثلاث منها بالمركز ، والرابعة بكلية طب قصر العيني بجامعة القاهرة .

مؤتمرات الحبوب

نظراً للنجاح الكبير الذي أحرزته مؤتمرات القطن السابقة التي نظمها المجلس الأعلى للعلوم في الستين الماضية قرر المجلس أن يكون مؤتمر علم الحبوب بالحبوب . ومنذ الصيف الماضي قام المجلس بإصدار نشرات خاصة بهذا المؤتمر تضمنت جميع المعلومات المتصلة به وقد وُزعت في أوسع نطاق على العلماء والخبراء المختلفة المشغلة بالحبوب .

كذلك تم تشكيل لجنة فنية للمؤتمر بقرار من السيد رئيس المجلس روى في تشكيلها أن تضم ممثلين لجميع الهيئات المشغلة بموضوع الحبوب يمثلون في الوقت نفسه التخصصات المختلفة لموضوع الحبوب .

وقد بدأت اللجنة الفنية عملها بمجرد تشكيلها وقامت بفحص البحوث التي وردت للمؤتمر وقد بلغ عددها حوالي ١٤٠ بحثاً قُبل منها ٧٨ بحثاً . ووزعت هذه البحوث على ثمان جلسات غير جلسة الافتتاح والجلسة الختامية . وتم عقد المؤتمر في جو الاجتماعات بمبنى نقابة المهن الزراعية وافتتح السيد كمال الدين حسين رئيس المجلس المؤتمر في الساعة التاسعة من صباح السبت ٢٨ من فبراير سنة ١٩٥٩ وأعقبه بكلمة السيد المهندس

سيد مرعى وزير الزراعة المركزي وعضو المجلس ثم ألقى السيد الدكتور عبدالفتاح إسماعيل السكرتير العام المجلس كله .

وبدأ المؤتمر بعد ذلك جلسته الأولى في الساعة العاشرة من صباح اليوم نفسه ، بموضوع تربية زراعة القمح . وعقد المؤتمر جلسته الثانية في الساعة الرابعة من بعد ظهر اليوم نفسه ، وكان الموضوع « تربية وزراعة الأذرة » .

أما الجلسة الثالثة التي عقدت في الساعة التاسعة من صباح الأحد أول مارس فكان موضوعها تربية وزراعة الشعير والأرز . وكان موضوع الجلسة الرابعة التي عقدت في الساعة الرابعة من بعد ظهر اليوم نفسه ، والخامسة التي عقدت صباح الاثنين ٢ من مارس هو فسيولوجيا وتسميد الحبوب . وتناولت الجلستان السادسة والسابعة الشأن علمياً بعد ظهر يوم الاثنين ٢ من مارس وصباح الثلاثاء ٣ من مارس ، موضوع الآفات الحشرية والتفطرية للحبوب . أما الجلسة الثامنة فقد خصصت لمنتجات واقتصاديات الحبوب وعقدت بعد ظهر الثلاثاء ٣ من مارس .

وأنهى المؤتمر أعماله بالجلسة الختامية التي عقدت في الساعة السابعة والنصف من مساء الثلاثاء ٣ من مارس برئاسة السيد المهندس سيد مرعى نائباً عن السيد رئيس المجلس ، وتم فيها توزيع الجوائز الخاصة بمؤتمر القطن الثاني (دورة بحوث واقتصاديات القطن) الذي نظمه المجلس الأعلى للعلوم في أبريل سنة ١٩٥٨ .

وقد تميز مؤتمر هذا العام بارتفاع مستوى البحوث التي أقيمت فيه فضلاً عن المناقشات العلمية القيمة التي جرت أثناء عقد الجلسات .

الدكتور محمد بكر أحمد

الأستاذ بكلية الزراعة بجامعة القاهرة

تمكن الفنان من تحديد معناه في كيان ثابت ، كلما أمكننا أن نترك المصنوع المصغر في الفن ، وهو الذي يربطنا بالعمل الفني برباط اللانهاية ، ويجعلنا كلما نطلعنا إليه نزداد تعلقاً به ويزداد تقديرنا بما يتضمنه من سمو ، أو نبل قصد ، أو فطنة ، أو حكمة ، أو مهارة ، أو متعة عرض .

أعود إلى القنون التقليدي ، وهي الفنون التي تسير على نهج له من سماته التاريخية والمادية ما يميز وجود التراث القوي ، الذي مازال البحث فيه مستمراً في اليابان حتى اليوم — ودليل ذلك أن من بين العارضين فنانين تجاوزوا سن السبعين أمثال : « تايكان يوكوياما » (١٨٦٨ — ١٩٥٨) Taiakan Yokoyama و « هانجيرو ساكاموتو » (١٨٨٢) Hanjiro Sakamoto و « كويشيرو كوندو » (١٨٨٤) Kishiro Kondo و « ريوشي كاواباتا » (١٨٨٥) Ryushi Kawabata و « شونان ميزوكوشي » (١٨٨٨) Shonan Mizukoshi وغيرهم . وهم ما زالوا أحياء ، وآخرين من الشباب ، وهم يعملون جميعاً على ضوء أسلافهم القدامى ، محتفظين بالقواعد والأسس التي يقوم عليها الفن الياباني . وأهم سمات هذه القواعد : المعرفة ، والإدراك التجريدي المشخص ، والمهارة الصناعية المثيرة للإعجاب والتقدير . ولكن استمرار هذه الفنون التقليدية طوال تلك القرون يثير تفكيرنا ، فنجد أنفسنا مدفوعين إلى المقارنة بين الفن وعلم الأحياء ..

فالعلم يستمد عناصره من الأحياء التي تخضع لقانون التطور الطبيعي والتغير السريع أو البطيء .. وقد يظن بعضهم أن القيم الفنية البادية في هذه الصور التقليدية هي قيم خالدة ، بحجة أنها باقية ومستمرة وترجع إلى القرن العاشر وما بعده ، وأنها أمثلة عليا واجب اتباعها . وهو قول يدل على استغلال سيء لفهم القيم

جولة في المعرض الياباني

في قصر المانسترلي بالروضة نظمت الإدارة العامة للفنون الجميلة بوزارة الثقافة والإرشاد القومي معرضاً للفن الياباني يضم ١٠٩ لوحات مصورة من عمل ٤٢ مصوراً ، واشتركت في إعداده وزارة الخارجية اليابانية مع متحف الفن الحديث في طوكيو وجريدة « ماينيش » .

وفي هذا المعرض استرعى انتباهي شيان على طرق نقبض :

الشيء الأول ، هو الاتجاه التقليدي أو القومي . والشيء الآخر ، هو الاتجاه الحديث أو العالمي . والفن التقليدي (ولا أعني به التقليد أو المحاكاة ، لأن التقليد في هذا المعنى الضيق من شأنه تجريد الخيال الخلاق من أسس خصائصه التي تنفجر من العاطفة) هو الفن المكتسب من الخبرات والتجارب القديمة .

والفن الحديث متعدد الأساليب ، ويبدو منه ثلاثة اتجاهات أساسية ، وهي : التأثيرية والتعبيرية والتجريدية . وجميع هذه الفنون أوروبية النزعة وعالجها الفنان الياباني بمهارة وحذق ، وتفوق فيها تفوقاً يدل على فهم عميق للقيم الجمالية في التصوير المعاصر .

ولعل من المناسب قبل أن تبدأ الحديث عن هذا المعرض ، أن نزيل أولاً الوم القائم كمنكرة موروث ، ينادى بها بعض من درجوا على الصلح عن الفنون : بأن للفن وظيفة سامية .

والسمو — الذي يريد هؤلاء أن يكون في العمل الفني — لا يوجد في برج عاجي بحيث يمكن أن نقبله ونعجب به في ذاته ، بل يوجد هذا سمو في الإنتاج الذي يولده الفنان ويهدف إليه .

ونستطيع أن ندين في وضوح معنى « سمو » في كثرة عدد الإنتاج الفني واستمرار البحث فيه .. وكما

إنها « تعبير جمالى » صادر عن معرفة ، فلا بد لنا فى هذه الحالة أن نفهم أن للمعرفة شقين :
الشق الأول ، وينتج عن الخيلة .
والشق الآخر ، ومصدره العقل .

والخيلة هى بطبيعتها عمل فردى ، أو عمل ذاتى
ينفرد فيه كل فنان . والميل إلى الذاتية ، هو دليل على
رقى القوة العقلية ، والخيلة الملهمه الخلاقة ، والتحرر
من القيود والأوضاع . وهى دليل آخر على الرغبة فى
الارتقاء بمستوى التأمل .

أما العقل ، فهو رائد الجماعة . والفن التقليدى
هو الفن الجماعى . ويعتمد على البصيرة ، والإحساس ،
والتأمل بما ينابل فى الإخراج الفنى : الرمز ، والموضوع ،
والصناعة . كضرورة من ضرورات التعبير الفنى .
وهى كلها حقائق أحضرت عليها عقول شعب يعيش فى
بيئة واحدة ، أى أن « الإكولوجية » (Ecology)
الجمال . ومعناها الكلمة الفن ، تساعدنا على فهم أنواع
من الجمال المتأثر بالبيئة ، والإقليم ، والوقت الذى أنشئ
فيه العمل الفنى المتضمن لهذا الجمال .

ويظهر جلياً أن هذا الفن الجماعى - الذى يبدو
لنا لأول وهلة - فنّاً مقيداً بتعاليم ، هو فى الواقع فن
متحرر بطبيعته - إذا نظرنا إليه من وجهة النظر
« الإكولوجية » - لأنه لم يقبل ولم يسمح بتدخل أى
نظام غريب عنه ، ولأنه لسان ينطق بمشاعر الشعب ،
ويعبّر بلغته تعبيراً واضحاً صادراً عن المزاج والميول
والتأملات الجماعية ، ففى كل صورة من تلك الصور
التقليدية نجد أن عنصرى الشعر والحكمة يبرزان فيها
بوضوح ، وفى ثناياها تجرى شعور الشعراء .. وهو شعور
إنسانى متغلغل فى أعماق النفوس .. يقرب إلى حواسنا
مغزى الحياة فى عصر معين وإقليم معين .
وفى التصوير له مكان الصدارة فى فنون اليابان .



جبل عيوى وشلالاته - المصور «تويوشير» فوكوكوا من مواليد
سنة ١٩٠٤ وتخرج فى مدرسة الفنون الجميلة فى « كيوتو »

الجمالية فى الفن ، كما أنه غالف أيضاً نظرية التطور ..
ذلك لأن القيم الجمالية تتغير وتتطور هى الأخرى لترتبط
بالعصر الذى أنشئت فيه .. بل هى أسرع فى تغييرها
مما أثبتته علم الأحياء من تطور المخلوقات .
ولكننا إذا نظرنا إلى هذه الفنون التقليدية ، من حيث

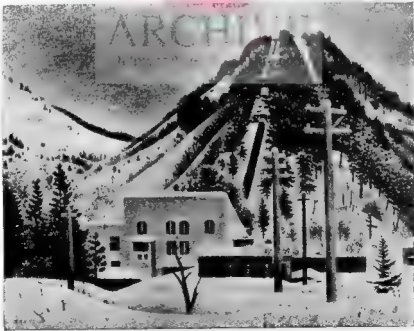
ومن سيات فن التصوير الياباني الخطوط الصريحة الواضحة ، واللون المسطح النقي الذي يغطي سطح الصورة كالدهن الأملس .

والقنان الياباني لا يعرف تصوير المناظر الطبيعية كما يصورها الأوروبيون ، ويختلف كل الاختلاف عن أولئك الذين ينقلون مظاهر الطبيعة نقلاً حرفياً ، فلطابقه شيء والطراز شيء آخر . والقنان الياباني يجد في الطراز الوسيلة للتعبير الرقيق عن عواطفه بإحساس الشعراء والموسيقين معاً ، فالوزن ، والإيقاع ، والحركة ، والتكوين ، والنسب كلها عوامل يستخدمها المصور الياباني في التصوير لجعل من عمله أنشودة غنائية صادقة

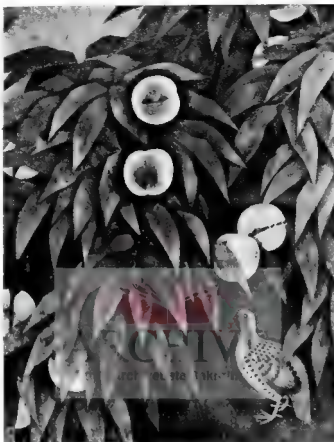
ولا يخفى أن عدداً كبيراً من المشتغلين بالفنون الصناعية كانخرف واللاكر ، تحولوا إلى دراسة فن التصوير الذي يلعب دوره في البيوت ، باستثناء صور « القرسك » الدينية التي تغطي جدران المعابد .

والصورة تحتل مكاناً بارزاً في البيت ومنها نوعان : النوع الأول ، ويسمى « كاكيمونوس » (Kakémonos) وهو المستطيل المرتفع . والنوع الثاني ، الذي يكون عرضه أكبر من ارتفاعه ويسمى « ماكيمونوس » (Makimonos) .

ويستخدم اليابانيون الأحبار والألوان الفرائية السائلة على سطوح من الورق أو القماش ، ولا يميلون إلى إظهار البروز أو الظل والنور .



مصنع توليد القوة الكهربية في الجبل - المصور « شيكا توكي أوكا » من مواليد ١٩٠١
تخرج في أكاديمية الفنون الجميلة بملوكيو وأقام في فرنسا من سنة ١٩٢٤
إلى سنة ١٩٣٠ وهو عضو في جمعية « شويو كاي »



الحسونة - تمصور «شوكو ويمورا» ولد سنة ١٩٠٢ وهو ابن المصور الشهير «شوين ويمورا» ، وتخرج في مدرسة الفنون الجميلة «في كيوتو» وهو عضو جمعية «ش - سي ساكو» في طوكيو

جديداً بظهور المصور «توباسوجو» (Toba Sojo) ويميل بفته إلى الناحية الفكاهية ، ولا تزال صوره تشاهد في معبد «كوزان - جي» (Kozan-Ji) في مدينة «كيوتو» (Kioto) . وفي هذا العصر ظهرت أيضاً أول مدرسة يابانية في الفن وتسمى مدرسة «فاماتو» (Vamato) .

ومنذ القرن الرابع عشر بدأ الاهتمام بالصورة الشخصية ، وفي متحف اللوفر في باريس لوحة منسوبة إلى مدرسة «تاكوما» (Takuma) من عمل المصور

ومن خلال عصور التاريخ نجد أن الفن القوي الياباني بدأ في القرن السادس واستمر حتى القرن الحادي عشر في خلفة الدين ، ويعرف بالعهد القديم ، وأهم مخططاته صور جدارية من «الفرسك» لموضوعات بوذية مصورة على جدران معبد «هوريو-جي» (Horiu-Ji) ، وهي صور تبدو على سطح ذهبي من النوع الدقيق الصنع المسمى بالتمنيمات (Miniature) ، وهو كثير الشبه بالفن الهندي - الفارسي .

وفي القرن الثاني عشر يبدأ الفن الياباني عهداً



ARCHIVE

الغناء - المصوّر « مانتازو كاياما »

« جيتشين » (Jitchin) الذي أحرز شهرة واسعة « مانتانوبو » (Mantanobou) وإليهما يرجع الفضل في هذا المضمار .

وفي القرن الخامس عشر ، ظهرت أول مدرسة للمناظر الطبيعية - (Paysages) ، وكان المصور « سيسهو » (Sesshu) في طليعة مصوري هذه المدرسة . ومن الحكايات المعروفة عنه ، أن إمبراطور الصين استدعاه ليستعرض أمامه مهارته الفنية ، فتناول « سيسهو » مكنسة من قش الأرز ونمّسها في الحبر الأسود ، وفي دقائق معدودات أتم رسم « الثنين » (Dragon) بأسلوبه النّد ، مما جعل الإمبراطور يصدر أمره باستبقائه في بلاطه .

وفي أواخر هذا القرن تكونت مدرستان كبيرتان ظلتا تعملان حتى القرن الثامن عشر ، وهما : مدرسة « كانو » (Kano) ومدرسة « توزا » (Tosa) ، أسس الأولى المصور « كانو ماسانوبو » (K. Massanobou) مع ابنه

أما مدرسة « توزا » (Tosa) فقد كانت مدرسة الفن الإمبراطوري ، وطابعها المميز هو إظهار النيل والأرستقراطية ومعالجة الموضوعات من قصص الفرسان بأسلوب صناعي يدل على الاهتمام والتقدير للدقة والقوة في التخطيط واستعمال الألوان المتوهجة بريق فضي . ونذكر من بين مصوري هذه المدرسة « ميتسوسكي » (Mitsouski) و « ميتسونوبو » (Mitsounobou) ، و « سوتاتسو » (Sotatsu) .

وفي نهاية القرن السادس عشر أسس « ماتاهاي »



<http://Archivebeta.Sakhril.com>

الرحام - المصور « ماتزو كاياما »

ولد في « كيوتو » سنة ١٩٢٧ وتخرج في أكاديمية الفنون الجميلة سنة ١٩٤٤
وفاز بجائزة الفنانين المحدثين في سنة ١٩٢١ وسنة ١٩٥٧

اليابان من عياقة المصورين الذين استطاعوا أن يبرزوا
« الحياة اليابانية » (Wa-Gwa) في اتجاهين : أحدهما
تعبير صادق عن الطبيعة ، والآخر يهتم بالأسلوب
الزخرفي المجود .

وكان « أوكيو » ١٧٣٣ - ١٧٩٥ (Okyo)
المؤسس للمدرسة الطبيعية (Naturalism) ، وبلغت
رسومه من الدقة والمهارة وجمال التعبير حداً لا يبارى ،
ومن أشهر لوحاته صور الأسماك تسبح تحت سطح
المياه الزرقاء ، وتحس في حركاتها الرشيقة بالإيقاع
الموسيقى .

أما المصور « سوزين » ١٧٤٧ - ١٨٢١ (Sosen)
فقد أسسوه البجعة السابعة فوق سطح الماء بإحساس

(Matahei) مدرسة مستقلة بعد أن اتبع تعاليم مدرسي
« كانو » و« توزا » فترة طويلة . وكان أول من اتجه
بقنه وجهة شعبية ، وبذلك اعتبر المبشر الأول للمدرسة
المعروفة باسم « أوكيو - يي » (Oukiyo-yé)
وترجمتها « تصوير العالم السائر » . وكان لهذه المدرسة
أثر كبير في القرنين السابع عشر والثامن عشر ، واهتمت
بتصوير الحياة الشعبية الواقعة ، وبالتالي أصبحت
الفلسفة والتأملات العميقة أبعد من أن تتناول فرشاة
مصورى هذه المدرسة بعد أن اتجهوا إلى الطباعة لنشر
صورهم وتيسر الحصول عليها للسواد الأعظم من أفراد
الشعب .. إلى أن ظهر المصور « كورين » ١٦٦٦ -
١٧١٦ (Korin) بأسلوبه الزخرفي ، ويعتبرونه في



سيدة جالسة - للمصور « تاركيش هاياشي » من مواليد سنة ١٨٩٦ ، وتخرج في مدرسة
الفنون الجميلة في « نيبون » سنة ١٩٢١ وتطور جمعية « دو كوريتسو بيجوشون »
وأستاذ التصوير في أكاديمية طوكيو

الذي كان قائماً بين أصحاب المذهب الرومانتيكي (العاطفي) وبين أصحاب المذهب الكلاسيكي (البطلوني) في أوروبا في القرن التاسع عشر ، الذي انتهى في آخر الأمر إلى الاعتراف بالذاتية وضرورة تعاون العاطفة والعقل معاً على الإخراج الفني الحديث الذي دار البحث فيه حول الصناعة ، والرمز ، والموضوع ، كوحدة متكاملة ، أي أن الفنان المتأثر بانطباعاته يختار

واقعي مشير للدهشة والإعجاب ، وله أمثلة كثيرة من هذه الصور في متحف بوسطن .

أما الشيء الثاني ، وهو الفن الحديث ، فهو نتيجة عوامل جديدة فرضت نفسها لتبرز آراء ذات اتجاهات وأفكار ذاتية ، تحول على الخيلة الفردية أكثر من العقلية الجماعية .

والفن الحديث هو النتيجة التي أدى إليها الجدل

التقليدى ، لكثرة أساليبه وتنوعها ... والواقع يدل على أنه فن مقيد ، يخضع لقوانين يخترعها العقل ويفرضها على صاحبه كما في صورة « الإنسان » الأصغر للمصور التعبيري « سيجى شوكاى » (Seiji Chokai) ، و«الحلق المبتكر» للمصور « إشيرو فوكوزاوا » (Ichiro Fukuzawa) الذى فاق بصنائه حدود الإعجاز فى الفن التجريدى. وغيرهما من مصورى العهد الحديث الذين استطاعوا أن يبتكروا حلولاً للرموز والمعانى التى يهدفون إليها ومن الأدلة القاطعة على أن من العجز ترتيب طبقات وصنوف الفنون المعاصرة التجريدية والسريالية وغير المشخصة واللاموضوعية ... التى تتكاثر وتنوع بتنوع الخيال عند كل فنان حتى أصبحت الصناعة والرمز كالخيطين المتشابكين فى نسيج واحد .

والمشاهد - لمعرض الفن اليابانى - الذى يجيد فهم التصوير كفن ، ينقاد لثوّه ويحس - كما يحس متلوق الجمال فى الشعر - بدقات قلب الفنان تتدفق فى قلبه عندما يستشعر المضمون المضمّر . أما إذا كان المضمون الفنى ظاهراً فإن الفن يفقد حيناً مقوماته وأسمه ، ويصبح - كفن الدعاية - مجرداً من صفاته الفلسفية التى من شأنها أن تدفع الفنان إلى البحث فى المعانى للوصول إلى جوهرها الثقى .

ومنطلق الفن الحديث لا يختلف عن المنطلق الجذلى فى الفلسفة ، لأن الفن الحديث لا يستطيع أن يؤدى وظيفته بدون خيال ، أو بدون تفكير عقلى وعاطفى معاً .. وبالتالي يصبح الفن الحديث رمزاً إلى منطق التصوير أو التشوف فى الفلسفة لتعزيز منطق الجمال أو الخيال فى الفن ، وهو ما نراه ممثلاً خير تمثيل فى كل لوحة من لوحات هذا المعرض الذى تلمس فيه أهمية الفن اليابانى كتراث قويم .

محمد صدق الجباجبجى



نساء فى الحمام - المصور « ساندكو اريتو » من مواليد سنة ١٨٩٩ ، ودرس فى التصوير والنحت ، وعضو جمعية « كوكوجا - كاي » منذ سنة ١٩٥١ ، واشترك فى معرض بينالى ساو باولو بالبرازيل سنة ١٩٥٧

منها ما يساعده على إيجاد علاقة تربط الوسائل بالغايات ، باستخدام مهارته الصناعية وتجاربه الشخصية فى إظهار هذه الانطباعات .

وقد يبدو أن الفن الحديث أكثر تحمراً من الفن